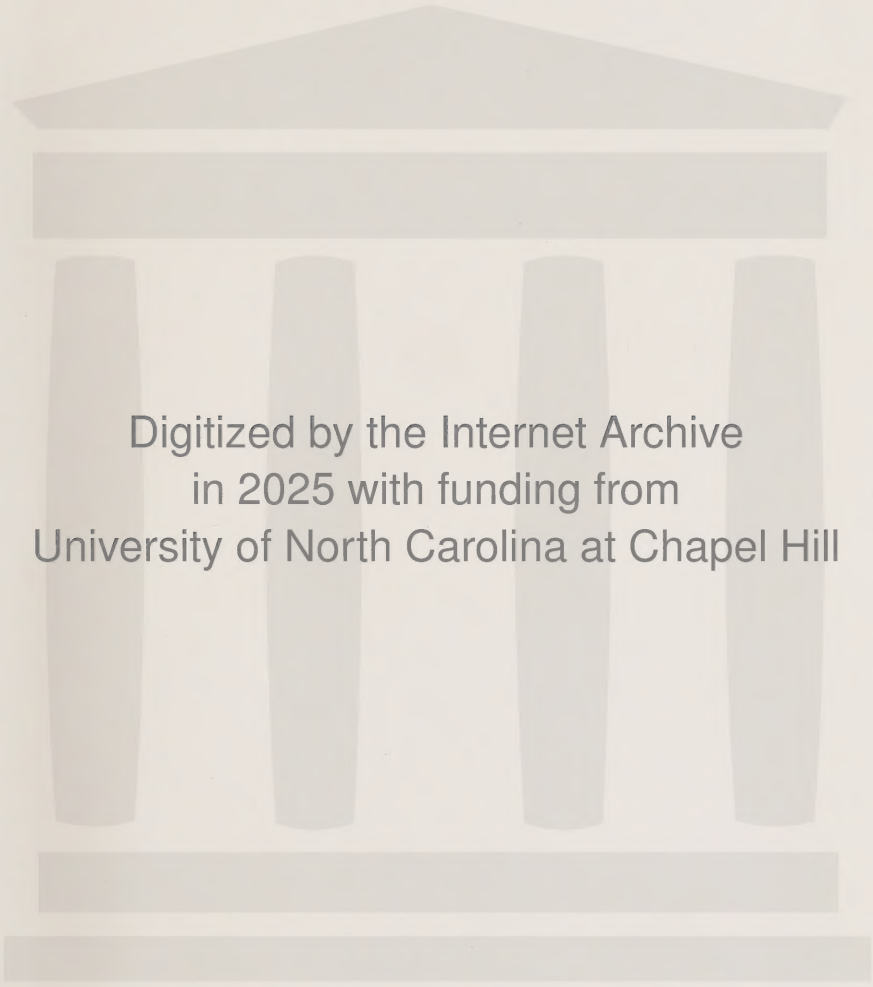
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

DK190.9
.V4


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/pamiatiproshlago00vere

vereshchagin
DK190.9
.V4
Pamiati
proshlago

В. А. ВЕРЕЩАГИНЪ.

ПАМЯТИ ПРОШЛАГО

СТАТЬИ И ЗАМѢТКИ.

С. П. Б.
1914
ТИП. СИРІУСЪ.

ТИПОГРАФІЯ
СИРІУСЪ

Изъ таинственной дали, окутанной дымкой поэзіи встаетъ наша старая быль съ ея манящими воспоминаніями: „любезная искренность“ слова и непосредственность мысли, прелесть былого наряда и грація жеста, жеманный реверансъ менуэта... И вѣетъ отъ этой невѣдомой дали прелестью юности и грустью утраты. Заполонило насъ прошлое...

Отъ современной намъ тусклой бездарности, отъ томительныхъ будней мы словно стремимся уйти въ міръ иной, гдѣ жили полнѣе и благороднѣе чувствовали. Безпощадный анализъ не усиливалъ горя, не развѣнчивалъ радостей; не звенѣла струна напряженной психической жизни; облекаясь въ утонченныя формы казались возвышеннѣе страсти и помыслы, — жили красивѣе. И сквозь волшебную призму иллюзіи представляется намъ этотъ пройденный путь прекраснымъ и радостнымъ. Почему же и намъ, не искать, именно въ этомъ пути, тѣхъ источниковъ чувства и вдохновенія, которые въ своей исторической были нашли дѣды и прадѣды, и не обновить нашу жизнь, какъ они, могучимъ расцвѣтомъ таланта и разума?

3340 141
LIBRARY
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
CHAPEL HILL

Быть можетъ, однако, эта надежда напрасна...

Въ душѣ человѣка наступаетъ съ годами ослабленіе энергіи. Душа утомленная и сердце усталое перестаютъ отзываться на живые интересы дѣйствительности, отставая отъ поступательнаго движенія мысли. Тогда все чуждое себялюбивымъ заботамъ и эгоистическимъ помысламъ утрачиваетъ свое значеніе. И на смѣну горячимъ ключомъ бившей жизни устремляются въ опустѣвшее сердце яркіе образы всего забытаго и прожитого.

И кто знаетъ, быть можетъ, наше страстное поклоненіе прошлому есть только тщетный порывъ угасающей въ бредѣ воспоминаній человѣческой личности...

СТАТЬИ

Князь Сергѣй ФедоровичЪ ГолицынЪ.

РАЗОРЕННОЕ ГНѢЗДО

Въ 80-хъ годахъ XVIII столѣтія [1–2] князь Сергѣй Федоровичъ Голицынъ, генералъ-маіоръ и бывшій флигель-адъютантъ Екатерины, купилъ въ Саратовской губерніи (нынѣ въ Балашевскомъ уѣздѣ) громадное, живописно расположенное на высокомъ берегу Хопра, имѣніе Зубриловку и три года подрядъ простоялъ въ немъ на безсмѣнныхъ квартирахъ съ Смоленскимъ драгунскимъ полкомъ, которымъ онъ командовалъ. Когда полкъ перемѣнилъ стоянку, Зубриловка славилась по всему околотку роскошнымъ каменнымъ домомъ, съ двумя флигелями, великолѣпною церковью, построенною, по старинному обычаю русскихъ помѣщиковъ, какъ разъ противъ дома, чуднымъ паркомъ, цвѣтниками, оранжереями, — всѣмъ тѣмъ, однимъ словомъ, что могла себѣ позволить ничѣмъ не стѣсняемая прихоть богача и знатнаго русскаго барина, имѣвшаго, къ тому же, въ своемъ распоряженіи безплатныя рабочія руки. — Пользоваться для своихъ надобностей сол-

датскимъ трудомъ, которому, по всѣмъ вѣроятіямъ, и обязаны всѣ постройки Зубриловки, ни для кого въ тѣ времена не считалось зазорнымъ. [3]

О первыхъ годахъ жизни Голицыныхъ въ ихъ новомъ помѣстьѣ никакихъ свѣдѣній не имѣется; очевидно, однако, что они могли тамъ жить только изрѣдка, такъ какъ князь Сергѣй Федоровичъ отдавалъ много времени службѣ. Въ 1788 году онъ участвовалъ въ осадѣ Очакова, а въ 1791 году, командуя частью Дунайской арміи, во время Турецкой войны, подъ начальствомъ князя Репнина, способствовалъ взятію Мачина, за что, между прочимъ, былъ награжденъ орденомъ Георгія второй степени. [4] Вообще, по службѣ, Голицынъ подвигался быстро, чему не мало способствовали отчасти его личныя качества, главнымъ же образомъ его родство съ фельдмаршаломъ графомъ Захаромъ Чернышевымъ и княземъ Потемкинымъ, на племянницѣ котораго, Варварѣ Васильевнѣ Энгельгардтъ, онъ былъ женатъ (1779). Въ 1791 году, т. е. 43 лѣтъ, онъ уже былъ генералъ-поручикомъ, увѣшаннымъ всевозможными орденами, и Императрица Екатерина продолжала ему явно показывать свое благоволеніе. [5] При Императорѣ Павлѣ, Голицынъ, подобно многимъ другимъ, то пользовался милостью, то вдругъ, безъ всякой видимой причины, былъ высылаемъ въ деревню. Такъ, черезъ мѣсяцъ по вступленіи своемъ на престолъ (24 дек. 1796 г.), Павелъ вызвалъ его въ Петербургъ, назначилъ командиромъ батальона генералъ-адъютанта Татищева въ Преображенскомъ полку и, повидимому, поручилъ ему даже временное командованіе самымъ полкомъ, а черезъ полгода (10 авг. 1797 г.) отпустилъ въ отставку, приказавъ передать полкъ Аракчееву. [6]

Съ этихъ поръ, т. е. съ 1797 года, мы имѣемъ уже болѣе подробныя свѣдѣнія какъ о всей семьѣ Голицыныхъ, такъ и о жизни ихъ въ Зубриловкѣ, благодаря, главнымъ образомъ, воспоминаніямъ Ф. Вигеля, человѣка имъ очень близкаго, и часто и подолгу проживавшаго у нихъ въ деревнѣ.

Получивъ отставку, князь рѣшилъ обосноваться въ другомъ своемъ имѣніи — Казацкомъ, Кіевской губерніи, перешедшемъ къ нему отъ Потемкина за женой, и отправился туда, на долгихъ, черезъ Зубриловку, въ сопровожденіи оркестра изъ сорока музыкантовъ и цѣлаго общества друзей и приживальщиковъ, съ которыми по дорогѣ устраивалъ роскошныя пиршества. Между прочимъ, въ числѣ пріѣхавшихъ тогда вмѣстѣ съ княземъ въ Зубриловку друзей, былъ, въ качествѣ наставника его дѣтей и личнаго его секретаря, Иванъ Андреевичъ Крыловъ. Его необычайная лѣнь и сонливость послужили темой нескончаемыхъ разсказовъ и анекдотовъ, передававшихся въ семьѣ Голицыныхъ изъ поколѣнія въ поколѣніе до самаго послѣдняго времени. Вотъ два изъ нихъ наиболѣе типичные.

До князя Голицына дошло какъ то разъ, что гость его, для облегченія отъ зноя, ложится днемъ въ постель, раздѣвшись до нага. Князь захотѣлъ въ шутку его пристыдить и вошелъ къ нему, когда онъ только что расположился, именно, такимъ образомъ. Крыловъ до того переконфузился, что выскочилъ голымъ изъ постели и, сѣвъ у письменнаго стола, сталъ увѣрять, что это случилось съ нимъ въ первый разъ. Разсказываютъ также, что, однажды убѣгая отъ комаровъ, Иванъ Андреевичъ взобрался на колокольню, гдѣ и былъ найденъ тщетно и долго искавшими его дѣтьми — спящимъ подъ колоколами; шалуны разбудили своего наставника звономъ въ набатъ. [7]

Въ Зубриловкѣ князь оставался, вѣроятно, не болѣе мѣсяца и позднею осенью пріѣхалъ въ Казацкое. Тамъ онъ прожилъ нѣсколько лѣтъ, отлучившись только въ декабрѣ 1798 года, когда былъ назначенъ командиромъ корпуса въ той безкровной войнѣ, которую Павелъ предпринялъ для подавленія во Франціи „революціонной заразы“. Но командовалъ онъ корпусомъ недолго, такъ какъ уже черезъ мѣсяцъ Императоръ приказалъ ему опять подать въ отставку и выслалъ снова въ деревню. [8] При вступленіи на престолъ Александра I, Голицынъ былъ назначенъ инспекторомъ лиф-

ляндской инфантеріи и генералъ-губернаторомъ Прибалтійскаго края, [9] гдѣ и пробылъ до 1804 года, когда, на этотъ разъ уже по собственному желанію, вновь оставилъ службу. Онъ вышелъ въ отставку полнымъ генераломъ въ Андреевской лентѣ. Такимъ онъ и представленъ на портретѣ, написанномъ неизвѣстнымъ художникомъ въ характерной манерѣ XVIII и начала XIX вѣковъ.

Размѣры портета сообразовывались въ то время съ значительностью изображеннаго на немъ лица, особенно подробно выписывались аксессуары и тщательно избѣгались однотонные фоны, всегда украшавшіеся мебелью, архитектурой или пейзажемъ. Портретъ исполненъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, въ промежутокъ времени между 1802 годомъ, когда Голицынъ получилъ свою послѣднюю награду, и 1804 годомъ, когда онъ вышелъ въ отставку.

Князь изображенъ въ полной формѣ и мантіи, опоясанный шарфомъ, съ цѣпью Андрея Первозваннаго на шеѣ. Онъ стоитъ въ полъ-оборота и придерживаетъ одной рукой шпагу, лежащую на столѣ, около орденовъ и шляпы съ плюмажемъ, а другой — подымаетъ, подбоченившись, мантію, падающую живописными складками на полъ. Спокойная увѣренность позы, благородство осанки, прямой и открытый взглядъ еще молодыхъ, сравнительно съ возрастомъ, глазъ и мягкое выраженіе лица — болѣе или менѣе соотвѣтствуютъ тому, что передаетъ о немъ Вигель. „Князь“, говоритъ онъ: „былъ маленькаго роста и плотнаго тѣлосложенія; въ немъ билось истинно-русское сердце, онъ былъ наружности пріятной, добръ, уменъ и храбръ. Страсти его были молодецкія и благородство души неимовѣрное“. [10]

Нѣсколько позже, повидимому, написанъ портретъ его жены, Варвары Васильевны, которую ея дядя Потемкинъ называлъ „Улыбочкой“, [11] а Державинъ — „Златовласой Плѣнирой“.

„Твоя супруга златовласа
Плѣнира сердцемЪ и лицомЪ“,

Княгиня Варвара Васильевна Голицына, урожд. Энгельгардтъ.

говоритъ о ней поэтъ, обращаясь къ ея мужу въ своемъ извѣстномъ, и для нея же написанномъ, стихотвореніи: „Осень во время осады Очакова“. [12]

Что касается ея наружности, то, судя по миніатюрѣ, находящейся нынѣ въ собраніи Великаго Князя Николая Михаиловича и воспроизведенной въ его изданіи, она въ молодости, дѣйствительно, должна была быть миловидна, но едва ли эти восторженные о ней отзывы соотвѣтствовали когда либо дѣйствительности, въ отношеніи сердечныхъ ея качествъ. Вигель, видѣвшій ее, правда, уже въ зрѣлыхъ лѣтахъ, описываетъ ее совершенно иначе. „Сильныя страсти“, говоритъ онъ: „коихъ вслѣдствіе дурного воспитанія она никогда не умѣла обуздывать, дали ея лицу весьма непріятное выраженіе; она чрезвычайно любила власть, и горе тому, кто, возбудивъ ея гнѣвъ, не спѣшилъ покорностью смягчить его. Разсказывали ужасы: будто бы одинъ разъ она пріятельницу свою, помѣщицу (Швелеву), у себя же въ гостиной при всѣхъ таскала за волосы; будто бы въ другой разъ, измучившись отъ неисправности дороги, по которой ей приходилось ѣхать, она велѣла разложить сопровождавшаго ее засѣдателя среди поля и высѣчь при себѣ плетьми“. Наконецъ, однажды, она даже пригрозила розгами самому Вигелю, гостившему у ней же въ Зубриловкѣ. — „Да знаешь ли ты, что ты у меня въ рукахъ“, закричала она, разсердившись на него. „Знаешь ли, что я могу съ тобой сдѣлать? Могу велѣть разложить тебя и высѣчь“. И Вигель, считая ее, несмотря на его зрѣлый уже возрастъ, способной исполнить эту угрозу, собирался въ тотъ же день покинуть негостепріимный, на этотъ разъ, Зубриловскій кровъ. Приходится, такимъ образомъ, вѣрить скорѣе ему, когда онъ увѣряетъ, что „съ такимъ нравомъ княгинѣ нелегко было жить въ обществѣ“, [13] чѣмъ восторженному отзыву Державина. [14]

Во всякомъ случаѣ, на портретѣ, „Улыбочка“ и „Златовласая Плѣнира“ успѣла уже обратиться въ дородную, обрюзгшую, слишкомъ сорокалѣтнюю женщину, одѣтую съ небрежностью никогда не выѣзжающей изъ своего имѣнія

помѣщицы и, очевидно, давно забывшую всю свою прежнюю красоту и изящество, слѣдовъ которыхъ оставалось къ этому времени уже мало. И, быть можетъ, именно для того, чтобы чѣмъ нибудь ее выдѣлить изъ безчисленной толпы ея „угодницъ“ — уѣздныхъ Саратовскихъ помѣщицъ, отъ которыхъ она, ни по наружности, ни по одеждѣ, ничѣмъ, вѣроятно, не отличалась, неизвѣстный художникъ изобразилъ ее съ нѣсколько властно протянутой рукой и украсилъ фонъ ея портрета громадной колонной, на пьедесталѣ которой трубятъ мускулистые фавны.

Таковы были первые владѣльцы Зубриловки, окончательно въ ней поселившіеся, послѣ отставки князя, въ 1804 году и переѣзжавшіе съ тѣхъ поръ только на зиму въ Москву.

Жили, повидимому, Голицыны и въ городѣ и въ деревнѣ, не стѣсняясь средствами, широко и открыто. „Славное мнѣ показалось тамъ житье“, пишетъ Вигель, посѣтившій впервые Зубриловку въ 1805 году: „оно напоминало, какъ богатые и знатные баре живали встарину, — всего вдоволь, столъ изобильный, сытный и вкусный, прислуга многочисленная (600 дворовыхъ), [15] ворота настежь: сосѣди, мелкіе дворяне такъ и валятъ, но, не обременяя собой, предовольны, когда хозяинъ скажетъ имъ привѣтливыхъ слова два, три“. [16]

Послѣ смерти князя Сергѣя Федоровича (1810 г.) въ г. Тарнополѣ въ Галиціи, гдѣ онъ незадолго передъ тѣмъ, вновь призванный на службу, получилъ командованіе арміей, [17] Зубриловка перешла къ его сыну Федору Сергѣевичу, человѣку веселому и свѣтскому, пріобрѣвшему „тотъ хорошій тонъ“, по словамъ Вигеля, „который одаренному умомъ даетъ такъ много средствъ его выказывать, а неимущему, скрывать его недостатки“. Цѣлью жизни онъ избралъ себѣ наслажденіе, и въ достиженіи этой цѣли ему часто помогала его женитьба на княжнѣ Аннѣ Александровнѣ Прозоровской, которая принесла ему громадное состояніе въ 14.000 душъ, скоро и безтолково имъ разстроенное.

„Отъ великолѣпія Двора“, говоритъ про него тотъ же Вигель (Голицынъ былъ егермейстеромъ и начальникомъ егер-

Княгиня А. А. Голицына, урожд. кн. Прозоровская.
Пис. Х. Фогель.

мейстерской конторы съ 1817 по 1825 г.), „по временамъ отдалялся онъ, чтобы мѣнять ихъ на пышность собственнаго великокняжескаго житья. Ему хотѣлось, чтобы замокъ его походилъ на Павловскій дворецъ и онъ его передѣлывалъ самымъ великолѣпнымъ образомъ съ большимъ вкусомъ и роскошью... пруды обращалъ въ рѣчки, для открытія видовъ дѣлалъ просѣки въ такихъ мѣстахъ, гдѣ лѣсъ цѣнится золотомъ, однимъ словомъ знатнымъ образомъ куралесилъ".

Иногда Федоръ Сергѣевичъ устраивалъ въ Зубриловкѣ роскошныя празднества. Объ одномъ изъ нихъ, состоявшемся 13 мая 1814 года, въ день рожденія Рибопьера, близкаго его друга, до насъ дошли слѣдующія подробности.

Оказывается, что, несмотря на то, что Федоръ Сергѣевичъ на такія празднества денегъ не жалѣлъ, къ нему на этотъ разъ пріѣхали только немногіе изъ приглашенныхъ. Въ числѣ гостей, которыхъ тѣмъ не менѣе собралось болѣе пятидесяти, были и нѣсколько плѣнныхъ французскихъ офицеровъ. Одинъ изъ нихъ, полагая, что Россія раздѣлена подобно Германіи на мелкія княжества, совершенно искренно считалъ себя въ гостяхъ у владѣтельнаго герцога. Вечеромъ вся Зубриловка и всѣ сосѣдніе пригорки и рощи были роскошно иллюминованы, и вездѣ раздавались веселыя пѣсни всевозможныхъ представителей разнообразныхъ европейскихъ народовъ, набранныхъ изъ плѣнныхъ солдатъ разбитой Наполеоновской арміи. Въ нѣсколькихъ мѣстахъ были поставлены щиты, на которыхъ красовались надписи: „19 марта и 13 мая" — свобода Европы и рожденіе Рибопьера.

Не смотря однако на широкій размахъ князя Федора Сергѣевича и устраиваемыя имъ празднества, онъ жилъ у себя въ имѣніи довольно уединенно, пробавляясь лишь обществомъ наемныхъ иностранцевъ и иностранокъ, благодаря, главнымъ образомъ, характеру жены, оттолкнувшей отъ себя своею надменностью все мѣстное общество. [18] Неудивительно поэтому, что изъ наиболѣе постоянныхъ Зубриловскихъ гостей того времени Вигель называетъ намъ только двухъ: брата Федора Сергѣевича, Пензенскаго губернатора, князя Григорія

Голицына и его прелестную жену Екатерину Ивановну, урожденную Сологубъ. Дошедшія до насъ свѣдѣнія о ихъ характерѣ и личности обрисовываютъ ихъ самихъ и ихъ эпоху настолько своеобразно, что заслуживаютъ особаго упоминанія.

Князь Григорій Голицынъ былъ, какъ оказывается, большимъ самодуромъ и стремился подражать Людовику XIV, разыгрывая изъ себя въ Пензѣ владѣтельную особу. Въ подражаніе Королю-Солнцу, онъ, между прочимъ, несмотря на то, что искренно любилъ и уважалъ жену, и оставался всю жизнь ей вѣренъ, завелъ себѣ двухъ мнимыхъ и уже пожилыхъ „метрессъ", одну изъ которыхъ прозвалъ Монтеспанъ, а другую Ла-Валльеръ, причемъ заставлялъ жену умышленно показывать обѣимъ этимъ дамамъ чрезвычайную холодность. Послѣдняя изъ нихъ, Ла-Валльеръ, отличалась своей удивительной незлобливостью и оставила послѣ себя знаменитую фразу. Когда какъ то разъ стали при ней говорить о человѣкѣ, уличенномъ въ отцеубійствѣ, она только воскликнула: „ахъ, какъ онъ дурно сдѣлалъ"!

Не довольствуясь, однако, подражаніемъ Людовику XIV, князь взялъ себѣ за образецъ и царя Давида и въ соотвѣтствующемъ одѣяніи распѣвалъ иногда псалмы на мотивы: „При долинушкѣ стояла" или „Lison dormoit dans un bocage", аккомпанируя себѣ на арфѣ. Въ немъ не было, увѣряетъ Вигель, „ни искры чувства, ни капли разсудка".

Въ противоположность мужу, княгиня Екатерина Ивановна оставила послѣ себя замѣчательную память. И Вигель, и Державинъ сходятся въ восторженныхъ о ней отзывахъ. „Она была изъ числа тѣхъ женщинъ", пишетъ Вигель: „кои, къ чести прежняго времени и къ стыду настоящаго, встрѣчались тогда чаще, чѣмъ нынѣ. Пріятности ея лица были ничто, въ сравненіи съ ея скромной любезностью: не покидая земли она все казалась по дорогѣ къ небу и если бы могла быть убыль въ ангелахъ, то я увѣренъ, что изъ такихъ существъ дѣлали бы ихъ новый наборъ". [19]

А вотъ какъ ее воспѣваетъ въ 1799 году, когда ей было всего 14 лѣтъ, гостившій въ деревнѣ у ея родителей,

Княгиня Екатерина Ивановна Голицына, урожд. СологубЪ
(пис. Молинари).

Державинъ, называя ее „жидовочкой“, потому что она, перерядясь какъ то разъ, изъ шутки, въ еврейское платье, поднесла ему застрѣленныхъ бекасовъ:

„ЖелалЪ бы вѣкЪ я быть сЪ жидовочкой прекрасной...
ТалантовЪ тысячью и прелестьми плѣнясь“... [20]

И дѣйствительно, отъ ея милаго лица, обрамленнаго типичной современной прической, и ея слегка наклоненной головки, съ добрымъ, кроткимъ взглядомъ, какъ будто затуманеннымъ облакомъ грусти, вѣетъ обаяніемъ такой безконечной женственной прелести, что слова Вигеля и Державина не кажутся преувеличенными.

Возвращаясь къ князю Федору Сергѣевичу, упомянемъ еще объ одномъ его качествѣ, имѣющемъ, именно для насъ, особое значеніе. По сохранившимся, и до сихъ поръ, въ семьѣ Голицыныхъ преданіямъ, онъ былъ любителемъ и знатокомъ искусства и собралъ большое количество художественныхъ вещей. Хотя Вигель его пониманія въ искусствѣ не признаетъ, говоря даже, наоборотъ, что онъ ровно ничего въ немъ не смыслилъ, но прибавляетъ, однако, что „онъ былъ одаренъ необычайнымъ вкусомъ и что касается до внутренняго расположенія комнатъ и убранства ихъ всѣми драгоцѣнными бездѣлками, то на вымыслы въ этомъ родѣ былъ настоящій геній“. [21] Оба эти отзыва не такъ противорѣчатъ другъ другу, какъ это можетъ показаться съ перваго взгляда. Онъ могъ, дѣйствительно, ничего не понимать въ произведеніяхъ искусства и, несмотря на это, быть страстнымъ ихъ собирателемъ, чему мы и въ настоящее время видимъ не мало примѣровъ. Весьма вѣроятно, такимъ образомъ, что всѣ сохранявшіеся въ Зубриловкѣ художественные предметы, состоявшіе преимущественно изъ картинъ, миніатюръ, фарфора, мрамора и бронзы, собраны именно имъ.

Послѣ смерти Федора Сергѣевича (12 янв. 1826 г.) Зубриловкой владѣлъ нѣкоторое время одинъ изъ его младшихъ сыновей Давидъ, по трагической кончинѣ котораго (онъ утонулъ при какой то переправѣ) имѣніе перешло къ

его брату, старшему сыну Федора Сергѣевича, Александру Федоровичу (1810—1863 г.), получившему отъ матери, какъ отъ послѣдней въ родѣ, имя Прозоровскихъ, а послѣ него — къ единственному его сыну, князю Александру Александровичу Прозоровскому-Голицыну, который владѣетъ ею и въ настоящее время.

До самыхъ послѣднихъ дней своего существованія, Зубриловская усадьба сумѣла поддержать заслуженную еще при князѣ Сергѣѣ Федоровичѣ славу необычайнаго благоустройства и роскоши. Очевидно перестроенная, и уже въ Александровскомъ стилѣ, съ нѣкоторыми, однако, остатками Екатерининской эпохи, она гордо возвышала свои бѣлыя съ колоннами стѣны, украшенныя характерными барельефами временъ первой Имперіи надъ тѣнистою зеленью громаднаго, въ 75 десятинъ, къ ней прилегавшаго парка. Окружавшіе усадьбу со всѣхъ сторонъ дубовые лѣса, съ проведенными въ нихъ впослѣдствіи дорогами, горы и пригорки, долины и ущелья, „наполненные родниками, которые вырываются изъ нихъ сильно бьющими ключами“ — вся эта живописная и столь рѣдкая у насъ, особенно въ средней полосѣ, красота волнообразныхъ и лѣсистыхъ мѣстностей заставила еще Вигеля называть Зубриловку Эдемомъ.

Въ полномъ, повидимому, соотвѣтствіи съ этою великолѣпною ея внѣшностью было и внутреннее убранство усадьбы. Громадные размѣры ея высокихъ покоевъ и залъ скрадывались незамѣтно и привѣтливо въ умѣломъ ихъ убранствѣ мебелью, картинами, вещами и растеніями — въ уютной домовитости стараго жилья. И какъ во всякомъ, давно насиженномъ, углу — и мебель, и вещи, и картины, и растенія казались такими неприкосновенными, такими строго неподвижными, точно они навѣки приросли къ ими излюбленному мѣсту.

Портретная зала въ Зубриловкѣ.

Въ Зубриловкѣ было много красивыхъ вещей, и ихъ было еще больше до перваго ея, мирнаго, погрома, произведеннаго княземъ Константиномъ Федоровичемъ, однимъ изъ сыновей Федора Сергѣевича, увезшимъ оттуда въ свое имѣніе цѣлые вороха мебели и произведеній искусства, вѣроятно въ то время, когда имѣніе послѣ смерти его брата Давида переходило во владѣніе къ старшему его брату Александру. Но и то, что онъ въ ней оставилъ или захватить съ собой не могъ, представляло немалую художественную цѣнность.

Одной изъ лучшихъ вещей Зубриловской усадьбы считалась бронзовая ваза эпохи Возрожденія, по преданіямъ работы ученика Микеланджело Jean de Douai, столь впослѣдствіи прославившагося подъ именемъ Jean de Bologne. Отъ нея, послѣ разгрома Зубриловки, не осталось и самаго незначительнаго обломка, и мы знаемъ только, что она имѣла форму кувшина, что ручкой ея служилъ нагнувшійся надъ женской фигурой сатиръ и что по бокамъ ея были барельефы миѳологическаго содержанія.

Интересна была также коллекція фарфора, развѣшанная и разложенная въ самомъ живописномъ разнообразіи по стѣнамъ и буфетамъ столовой. Собиралась она повидимому безъ всякой опредѣленной системы, что доказываетъ, быть можетъ, наиболѣе наглядно, справедливость отзыва Вигеля о князѣ Федорѣ Сергѣевичѣ. Тутъ былъ и Саксъ, начиная отъ бѣлыхъ съ тонкими ажурными бортами тарелокъ до нѣжныхъ сервизовъ Марколини съ ихъ восхитительной миніатюрной отдѣлкой жанровыхъ сценъ, — и Вѣнскій и Берлинскій фарфоръ. Были и образчики королевской Севрской фабрики — двѣ великолѣпныя темносинія вазы, „bleu de roi“. Было также и нѣсколько китайскихъ старинныхъ блюдъ, одни изъ фарфора, другія изъ эмали. И отъ фарфора, какъ и отъ бронзовой вазы, тоже не осталось и обломка.

Но главною гордостью владѣльцевъ Зубриловки была галлерея ихъ предковъ. Окруженные художниками привыч-

ными фиміамами лести, горделиво и чинно стояли здѣсь рядомъ и великіе сподвижники Петра, и блестящіе вельможи Екатерины, и служилые люди Павла и Александра, связанные между собой узами родства, знакомства или дружбы, — придворные и военные, кавалерственныя дамы и фрейлины, въ живописныхъ и разнообразныхъ костюмахъ и парадныхъ уборахъ. Здѣсь была вся старая, до-Петровская знать, обновленная брачными союзами съ людьми новыми, созданными переворотомъ Петровскаго преобразованія и поднявшимися по службѣ или близости къ Петру: Чернышевы, дѣти денщика Петра, и Румянцевы, породнившіеся съ Голицыными, Суворовы — съ Прозоровскими, Волконскіе, Воронцовы, Сумароковы, Браницкіе, Строгановы, Нарышкины, Литта, Рибопьеры, Юсуповы, Бестужевы-Рюмины, однимъ словомъ, — чуть не весь восемнадцатый вѣкъ и все начало девятнадцатаго.

Самое почетное мѣсто отведено было, конечно, непосредственной семьѣ основателя Зубриловки и его прямому потомству. Такихъ портретовъ было множество, особенно среди миніатюръ. И тутъ мы узнали бы и „надменную“ Анну Александровну, въ нѣсколькихъ видахъ, а особенно на портретѣ, писанномъ Фогелемъ [22] въ 1810 году, — съ бѣлымъ перомъ на беретѣ, и прелестную „Жидовочку“, и „Златовласую Плѣниру“, еще молодой, и ея сестру, очаровательную графиню Екатерину Скавронскую, впослѣдствіи Литта, самую красивую и любимую племянницу Потемкина, которую Сегюръ называлъ „головкой амура“, князь П. Цицiановъ — „ангеломъ во плоти“, а льстивый Державинъ — „магнитомъ очей“ и „зарей безъ тучъ“. [23]

Большинство изъ этихъ портретовъ исполнены были неизвѣстными художниками. Но были миніатюры и портреты и съ подписями знаменитыхъ мастеровъ, какъ, напримѣръ, изъ миніатюристовъ: Ритта [24] (кн. Волконскій), Рокштуля [25] (гр. Мих. Сем. Воронцовъ) и Тангермана [26] (кн. А. А. Голицына), — а изъ портретистовъ: Токкэ [27] (гр. А. П. Бестужевъ-Рюминъ, гос. канцлеръ), Левицкаго [28] (фельдмар-

Портретная зала въ Зубриловкѣ.

шалъ Прозоровскій), Вуаля [29] (Вел. Кн. Марія Ѳеодоровна), Молинари [30] (кн. Е. Голицына) и др. Были также портреты и выдающагося историческаго интереса, или по времени ихъ выполненія, еще при Петрѣ, напримѣръ, — комнатнаго стольника князя И. А. Голицына, брата дядьки Петра, фельдмаршала Петровскаго времени, кн. М. М. Голицына, княгини А. П. Голицыной, урожденной Прозоровской, кн. Ф. Л. Волконскаго, — или по значенію изображенныхъ на нихъ лицъ: свѣтлѣйшаго Потемкина (двѣ миніатюры), князя М. Н. Волконскаго, главнокомандующаго въ Москвѣ при Екатеринѣ (громадный портретъ во весь ростъ), графа Ю. П. Литта и т. д. Всѣхъ портретовъ и миніатюръ было около полутораста. [31]

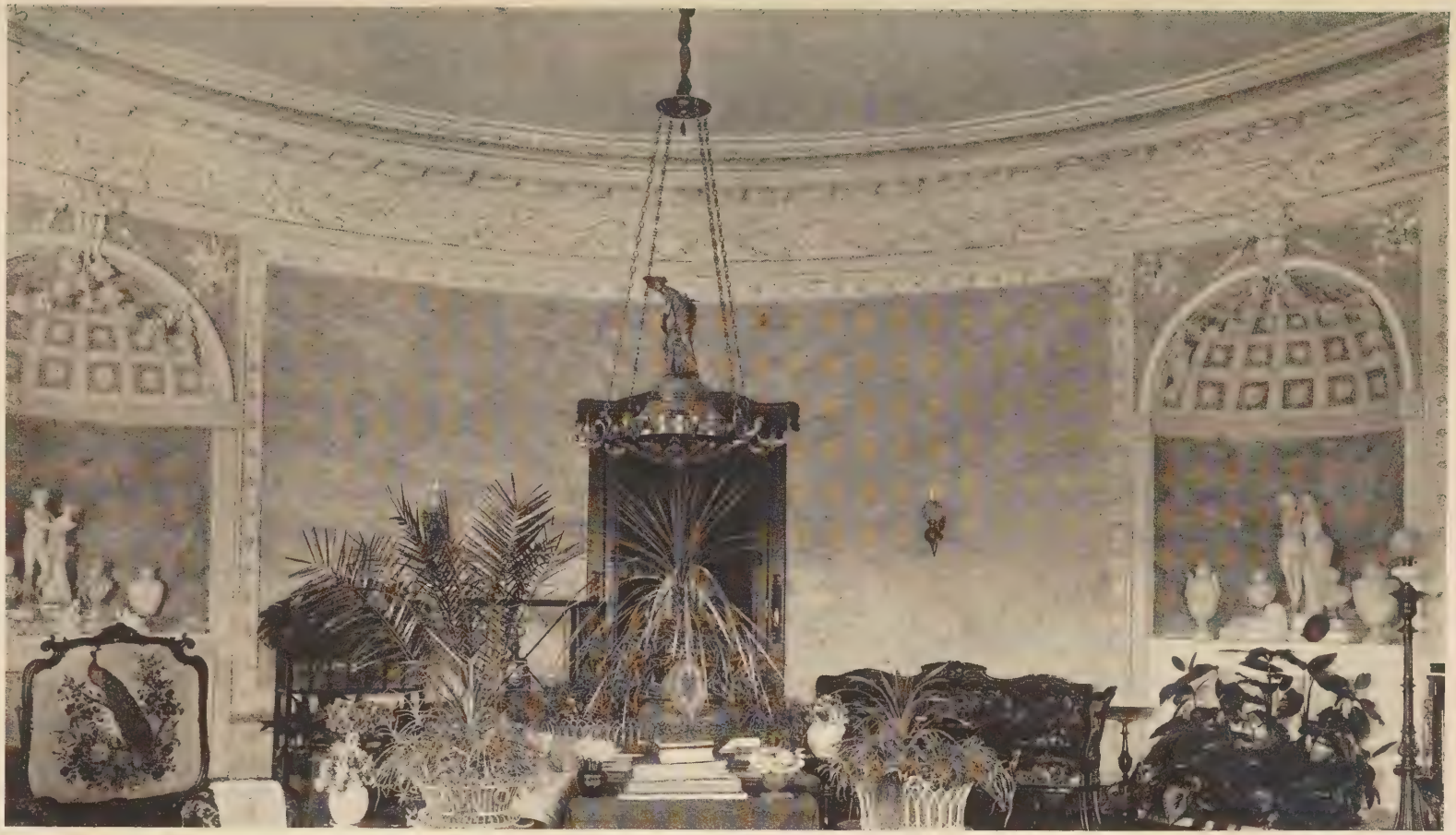
Портретная галлерея помѣщалась въ широкой, длинной, сильно освѣщенной залѣ, въ стилѣ Первой Имперіи. Выступавшіе изъ ея гладкихъ, бѣлыхъ стѣнъ строгіе пилястры вѣнчались такимъ же гладкимъ карнизомъ, поддерживавшимъ восхитительный куполъ, весь росписанный фресками въ столь излюбленномъ въ тѣ времена классическомъ вкусѣ, съ богами Олимпа и группами Римлянъ въ хитонахъ и тогахъ. И лучшаго мѣста для предковъ владѣльцевъ Зубриловки найдти было трудно. Строгимъ портретамъ всѣхъ этихъ важныхъ и чинныхъ людей и надлежало, именно, висѣть только здѣсь, въ этой бѣлой, холодной и пустынной залѣ, въ торжественной обстановкѣ Имперіи, подъ живописнымъ покровомъ могучаго Рима и его величавыхъ боговъ!

Но въ Зубриловкѣ была зала еще лучше портретной, если не по собранію произведеній искусства, то по своей удивительной гармоніи и цѣльности. Это была сосѣдняя, круглая зала, въ стилѣ Людовика XVI. Ея гладкія, облицованныя подъ мраморъ, полукруглыя стѣны окаймлены были узкими лентами лѣпного, изъ розетокъ, бордюра. По обѣимъ ея сторонамъ были расположены двѣ глубокія ниши; стройныя колонки поддерживали ихъ легкіе, изящные своды, съ верхушекъ которыхъ фестонами и гирляндами падали сплетенные листья и цвѣты. Въ одной изъ этихъ нишъ, среди

мраморныхъ вазъ, бюстовъ, барельефовъ и статуй, стояла мраморная группа цѣлующихся Амура и Психеи, вѣроятно копія съ Кановы, въ другой — манерный пастушокъ „россійскаго Буонаротта“, Козловскаго. Наверху, надъ бордюрами и нишами, между закругленными рядами завитковъ и бусъ, лентообразныхъ пальметъ и акантовыхъ листьевъ, легко и красиво обѣгалъ кругомъ залы затѣйливый фризъ, обвивавшій ее всю своими гибкими и нѣжными усиками. А по самой ея серединѣ, надъ группой цвѣтовъ и растеній, висѣла прелестная бронзовая люстра временъ Первой Имперіи, строгая компановка которой незамѣтно смягчалась вѣнчавшей ее стильной и — удивительно для этого времени — полной движенія и жизни фигурой богини съ чашей въ рукахъ.

Всегда кокетливая и нарядная, вся въ цвѣтахъ и тропическихъ растеніяхъ, эта красавица-зала была бы совершенно безупречна, если бы не стоявшая въ ней современная мебель, вносившая въ граціозное воплощеніе изящнаго вѣка непримиримое противорѣчіе. По своему внутреннему убранству, она производила впечатлѣніе обыкновенной гостиной, вышедшей изъ рукъ не обладающаго вкусомъ, посредственнаго, мебельщика; — по чудной своей стройности и строгой гармоніи линій, это была очаровательная греза восемнадцатаго вѣка, оставленная на память двадцатому!

Въ такой обстановкѣ прожили болѣе столѣтія четыре поколѣнія владѣльцевъ Зубриловки, никогда не помышляя о предстоявшемъ ей ужасающемъ концѣ, на возможность котораго рѣшительно ничто не указывало. Даже жгучіе вопросы земли и безработицы не имѣли въ Зубриловкѣ того остраго характера, которыми могло бы объясниться безуміе готовившагося варварства. Зубриловскіе крестьяне были вполнѣ обезпечены душевымъ надѣломъ и сами мало обрабатывали землю, отдавая ее въ аренду сосѣдямъ и занимаясь



Круглая зала въ Зубриловкѣ.

преимущественно отхожими промыслами: въ усадьбѣ, гдѣ они зарабатывали ежегодно до 12 тысячъ, у сосѣдей или въ городѣ, въ качествѣ прислуги.

Не оставляли желать ничего лучшаго и отношенія ихъ съ помѣщиками, которые, особенно за послѣднюю четверть столѣтія, занимаясь благотворительностью въ самомъ широкомъ и разумномъ смыслѣ этого слова, дѣлали все, что отъ нихъ зависѣло, чтобы придти на помощь несчастнымъ и нуждающимся. И въ этомъ послѣднемъ отношеніи, какъ во всѣхъ остальныхъ, Зубриловка далеко опередила сосѣдей. Въ ней были: больница и два пансіона, мужской и женскій, — для дворянъ, и безплатная больница на 20 кроватей, такой же родильный домъ на 5 кроватей, школа на 80 учениковъ, богадѣльня на 12 старухъ и ясли, — для крестьянъ.

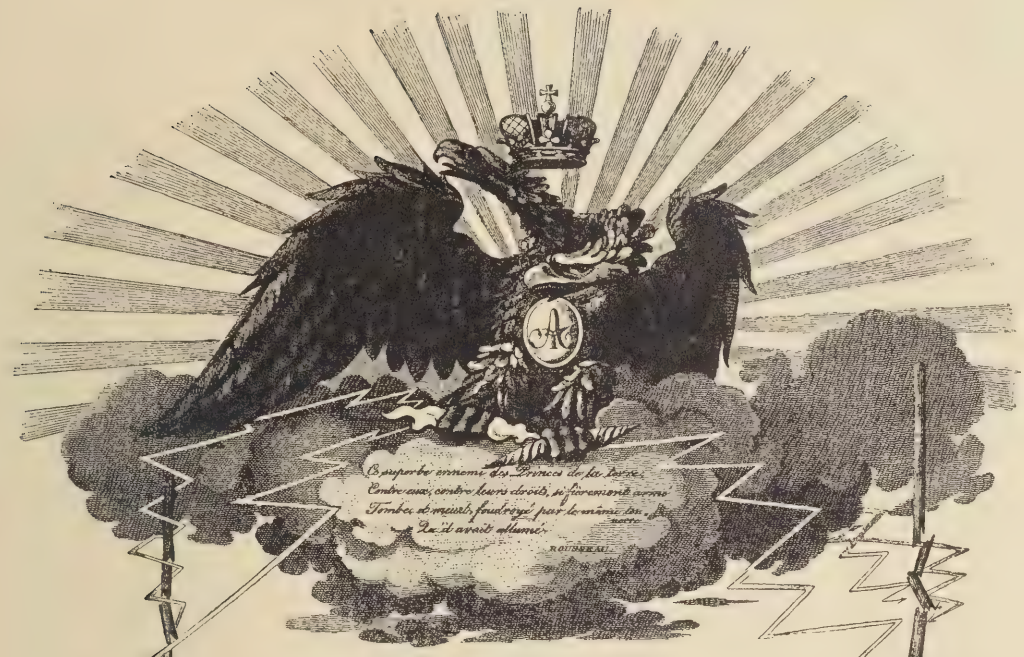
Трудно казалось бы и требовать большаго, но... къ несчастію для Зубриловки, всѣ послѣдніе годы до погрома, — въ ней и въ ея окрестностяхъ проживало много дачниковъ изъ учащейся молодежи... Началась пропаганда.

Она медленно подтачивала все, что ей встрѣчалось по пути, ползла и расползалась по деревнямъ и по селамъ, по дорогамъ и нивамъ, извиваясь, прячась и крадучись, уязвляла незамѣтно и молодого и стараго, оставляя за собой сомнѣнія и желанія, страсти и надежды, пробуждая именемъ Бога и Царя въ непроглядномъ мракѣ мужицкаго разума всегда въ немъ дремлющія вожделѣнія къ землѣ и наживѣ, — и достигла наконецъ своей цѣли.

Погромъ Зубриловки былъ назначенъ на 19 октября 1905 года. Во главѣ толпы шелъ крестьянинъ сосѣдняго села Изнаира, бѣлый какъ лунь старикъ, съ четырьмя сыновьями, владѣвшій 100 десятинами земли; за нимъ слѣдовали 12 телѣгъ для нагрузки ограбленнаго добра. Старикъ шелъ увѣренною поступью, держа икону въ рукахъ, въ твердомъ убѣжденіи, что исполняетъ волю Царя, повелѣвшаго въ три дня уничтожить и ограбить всѣ сосѣднія помѣстья. При переходѣ рѣки Хопра, къ толпѣ присоединилась вся Зубриловская молодежь и пошла тоже на усадьбу.

Погромъ начался съ виннаго подвала, изъ котораго выкатывались бочки одна за другой и тутъ же распивались. Когда все вино было выпито, озвѣрѣвшая, стихійная толпа ворвалась въ одинъ изъ флигелей и, обливъ мебель керосиномъ и осыпавъ ее порохомъ, подожгла. Упорно и долго сопротивлялись огню его толстыя, старыя стѣны... устроили сквознякъ. Тогда пламя бурно охватило все зданіе. Покончивъ съ флигелемъ, толпа ринулась на главный домъ и точно такимъ же образомъ подожгла и его, а пока огонь разгорался, начала частью грабить, частью молотками и ломами разбивать въ мелкіе куски мебель, бронзу, фарфоръ и разрывать въ клочки картины и портреты, уничтожая все безъ разбора, что попадалось ей въ глаза, въ безсмысленномъ и безпощадномъ изступленіи. Громадное багровое зарево освѣщало эту оргію разрушенія... Вскорѣ покончили и съ домомъ,— рухнули его крыша, полы и потолки, и своею тяжестью пробили своды нижняго этажа. Начался разгромъ другого флигеля, оранжерей, сараевъ и конюшенъ, а когда и отъ нихъ ничего не осталось, толпа бросилась на больницу и только тутъ была остановлена слишкомъ поздно подоспѣвшими войсками.

Такъ была разорена одна изъ нашихъ замѣчательныхъ старинныхъ усадебъ, и долго еще на томъ мѣстѣ, гдѣ нѣкогда красовалась великолѣпная Зубриловка, тлѣли и дымились ея бренные и жалкіе остатки... Такъ же долго дымилось и тлѣло въ окрестныхъ деревняхъ и награбленное изъ нея добро, которое крестьяне изъ опасенія обыска тщательно сожигали. И отъ всего ея прежняго величія остались однѣ черныя, обугленныя стѣны, выступающія и до сихъ поръ еще въ угрюмомъ одиночествѣ изъ зелени стараго парка.



РУССКАЯ ЖИЗНЬ ВЪ ОТЕЧЕСТВЕННУЮ ВОЙНУ.

Когда жЪ священный храмЪ при громахЪ растворился —
О, сколь плѣнителенЪ ты намЪ тогда явился,
СЪ младымЪ всѣхЪ благостей исполненнымЪ лицомЪ,
ПодЪ прародительскимЪ сіяющій вѣнцомЪ,
НамЪ обреченный вождь ко счастію и славѣ!

Этими вдохновенными строками привѣтствовалъ, коронованнаго 15 сентября 1801 года въ Москвѣ, молодого Александра, поэтъ задумчивыхъ элегій, Жуковскій. [32] — Ликовала и вся мыслящая Россія, очнувшись отъ произвола человѣка, который „четыре года, не вѣдая, что творитъ, му-

чилъ Богомъ ввѣренное ему царство". Всѣ съ упованіемъ взирали на того юнаго монарха, который, еще будучи цесаревичемъ, писалъ своему другу Лагарпу, что онъ сдѣлаетъ родину счастливой, устроитъ ее на новыхъ основаніяхъ, „даруетъ Россіи политическое бытіе" и предохранитъ отъ деспотизма и тираніи. Поэты и писатели: Херасковъ и Державинъ, Сохацкій и Мерзляковъ, Карамзинъ и Жуковскій встрѣтили восшествіе на престолъ Александра дружнымъ хоромъ восторженныхъ похвалъ. На улицахъ незнакомые люди обнимали другъ друга, какъ въ день Свѣтлаго Праздника, и плакали отъ радости. Вся русская жизнь словно заиграла тысячами новыхъ цвѣтовъ отъ проглянувшаго на небѣ яркаго солнца. Всеобщій восторгъ, по свидѣтельству современниковъ, выходилъ даже изъ предѣловъ благопристойности.

И, дѣйствительно, казалось, что для русскаго народа наступала небывалая пора лучезарнаго вѣка.

Начало новаго царствованія ознаменовалось цѣлымъ рядомъ освободительныхъ реформъ. Руководясь идеальными воззрѣніями, Александръ задумалъ, по примѣру своей бабки, возстановить въ государствѣ „все то, что по сіе время противу добраго порядка вкоренилося", выставляя при каждомъ случаѣ принципъ законности и подчиняя ему неограниченность собственной власти. „Любовь управляла Россіей и вмѣстѣ съ порядкомъ водворялась свобода; взоры сдѣлались у всѣхъ благосклоннѣе, поступь смѣлѣе, дыханіе свободнѣе". [33]

Не даромъ, однако, влюбленная въ своего перваго внука, Екатерина писала Гримму, еще въ 1790 году, что „господинъ Александръ соединяетъ въ себѣ множество противоположностей". [34] Жизнь очень скоро показала, насколько права была великая царица.

Не успѣли блестящимъ метеоромъ пролетѣть его первые свѣтлые дни, когда настало, по выраженію современника, „полное затмѣніе". Вступая на путь преобразованій, Александръ, по свойственному ему обыкновенію, сейчасъ же одумывался и переходилъ къ неизбѣжнымъ колебаніямъ, приводившимъ его къ столь же неизбѣжной реакціи.

Императоръ Александръ I.
Гравюра, печ. красками.

Такая неустойчивость взглядовъ молодого монарха не могла не повліять на его популярность; она окончательно утратилась послѣ Тильзитскаго мира, уничтожившаго „чело могущественной Россіи союзомъ съ величайшимъ убійцей и недостойнѣйшимъ тираномъ“.

„Нѣжнѣйшая любовь“, говоритъ Вигель, „какую могутъ имѣть подданные къ своему государю, превратилась вдругъ въ нѣчто хуже вражды, — въ чувство какого то омерзенія“.

Правда, въ эпоху Отечественной войны, благодаря взрыву всеобщаго патріотизма, Александръ вернулъ къ себѣ народное расположеніе, но знаменитая склонность къ „противочувствованіямъ“ его не оставила.

Слабовольный государь былъ способенъ одновременно мечтать о конституціи и дрожать за самодержавіе, стремиться къ отмѣнѣ крѣпостного права и вводить военныя поселенія, смѣнять смѣлыхъ реформаторовъ строгими блюстителями порядка, приближать Кочубея, Новосильцева, Строганова и Чарторыжскаго и дружить съ грубымъ и тусклымъ Аракчеевымъ.

Эти измѣнчивыя свойства того монарха, которому сама исторія готовила, казалось, одну изъ своихъ блистательныхъ страницъ, объясняются отчасти, по крайней мѣрѣ, ненормальными условіями его воспитанія.

Уже съ ранняго дѣтства, Александръ привыкъ тщательнымъ образомъ скрывать свои чувства. Молодые его годы, проведенные между геніальной бабкой и гатчинской кордегардіей, необходимость угождать то одной, то другой сторонѣ и согласовать несхожіе взгляды и вкусы сдѣлали его еще юношей двуличнымъ и скрытнымъ, развили въ немъ недовѣріе къ людямъ и двойственность мыслей и дѣлъ, которыхъ онъ побороть не былъ въ силахъ, не будучи одаренъ отъ природы сильнымъ умомъ и характеромъ.

Какимъ то страннымъ, загадочнымъ образомъ эта знаменитая двойственность Александра отразилась, какъ въ зеркалѣ, во всей современной ему жизни Россіи. Едва ли, дѣйствительно, русскіе люди переживали когда либо столько крайнихъ „противоположностей“ и „противочувствованій“ въ разнообразнѣйшихъ отрасляхъ ихъ общественной жизни, какъ въ Александровское время.

Россія состояла въ то время изъ отдѣльныхъ сословій, не связанныхъ между собою никакими общими интересами. Умственная жизнь была сосредоточена въ дворянской средѣ, но лишь самая незначительная часть этой среды состояла изъ людей, дѣйствительно воспитанныхъ и получившихъ здравыя понятія объ обязанностяхъ гражданина и правахъ человѣка. Эти люди могли бы въ любомъ, современномъ имъ, европейскомъ обществѣ занять почетное мѣсто и играть видную роль, но вращались они только между собой и не оказывали никакого вліянія на все, что находилось внѣ ихъ кружка.[35]

Остальная жизнь дворянской Россіи была „бичемъ варварскаго деспотизма“. Это былъ пышный расцвѣтъ крѣпостного права, царство Аракчеевыхъ и Минкиныхъ, расцвѣтъ безграничнаго самодурства и своевольства помѣщиковъ, разыгрывавшихъ владѣтельныхъ особъ. Окруженные многочисленнымъ штатомъ безсловесныхъ рабовъ, шутовъ и шутихъ, дураковъ и дуръ, эти помѣщики-царьки были исключительно заняты „полеваніемъ“ (охотой), вакханаліями съ крѣпостными дѣвками и чисто животнымъ разгуломъ. Безгрѣшная скука, непорочная сонливость, неразорительная обжорливость, отдыхъ пытливому уму и покой тревожному сердцу царили въ ихъ жизни.[36] Наука считалась дѣломъ не дворянскимъ, воспитаніе дѣтей отдавалось въ руки французскимъ эмигрантамъ, вносившимъ въ семьи безвѣріе, развратъ, презрѣніе ко всему русскому и стремленіе къ роскоши и мотовству.

Но, привлекая французовъ и стремясь подражать имъ, баре Александровскаго времени заимствовали только внѣшній ихъ лоскъ, продолжая чуждаться интересовъ культуры, особенно отечественной. Они коверкали французскій языкъ, еле

умѣя подписаться по русски, наполняли библіотеки сочиненіями французскихъ энциклопедистовъ, которыхъ никогда не читали, и въ доморощенной грязи и неряшествѣ вѣшали картины „тальянскія, на манеръ рыхвалеевой (Рафаэлевой) работы“. Это было время наружнаго великолѣпія при подавляющей внутренней нищетѣ и полномъ отсутствіи самаго элементарнаго образованія, духовныхъ интересовъ и твердыхъ нравственныхъ началъ.

Такими же непримиримыми контрастами отличались и всѣ прочія стороны русской общественной жизни.

Въ литературѣ гремѣло имя Карамзина съ его великимъ преобразованіемъ русскаго языка, преувеличенною сантиментальностью, ревнивымъ патріотизмомъ и попытками къ европейскому взгляду на вещи. Къ апогею славы приближался Крыловъ, — первый представитель истинно народнаго духа, содержанія и языка. Выступалъ Жуковскій съ „неяснымъ звуками Эоловой арфы“. Въ садахъ лицея „безмятежно расцвѣталъ“ Пушкинъ.

А рядомъ съ ними бряцалъ старецъ Херасковъ на устарѣвшей уже лирѣ свои прежніе напѣвы, неподвижные и скучные, лишенные всякой самобытности, поэтъ Фелицы растрачивалъ свой замѣчательный талантъ въ риторикѣ напыщенныхъ одъ, а литературный старовѣръ Шишковъ вырывалъ изъ рукъ своей воображаемой дочери Карамзинскую „Наталью боярскую дочь“, — „ибо тлятъ обычаи благи бесѣды злы“.

Въ искусствѣ, одновременно съ Русскими Пуссенами и Рафаэлями: Егоровымъ, Шебуевымъ и Угрюмовымъ, съ классической тяжелой рутиной, не признававшей никакихъ отступленій отъ мертваго академическаго канона, проявлялись тревожныя исканія новыхъ путей, — первые проблески жизни, чувства и темперамента. Это были попытки Венеціанова ввести въ живопись народный элементъ и создать собственную школу, портреты и пейзажи мечтателя-романтика Кипренскаго, — поэта храбрыхъ воиновъ и нѣжныхъ дамъ, безпорядочные, но жизненные порывы Орловскаго.

Въ политической жизни свободолюбивыя мѣры первыхъ дней царствованія Александра даютъ толчекъ гуманно-либеральному направленію. Оно пробивается въ передовыхъ кружкахъ тогдашней молодежи и въ наиболѣе замѣчательныхъ журнальныхъ статьяхъ.

Мелькаетъ надежда на свободу печати: цензурный уставъ 1804 года рекомендуетъ при запрещеніи сочиненія „руководиться благоразумнымъ снисхожденіемъ", разъясняя, „что скромное и благоразумное изслѣдованіе всякой истины не подлежитъ и самой умѣренной цензурѣ".

Вольное Общество любителей словесности наукъ и художествъ стремится примирить основанія европейскаго политическаго устройства съ требованіями русской дѣйствительности, подымая голосъ за идею народнаго представительства, освобожденіе крестьянъ, отвѣтственность власти исполнительной.

Радищевъ составляетъ проектъ о равенствѣ передъ закономъ всѣхъ состояній, уничтоженіи табели о рангахъ, введеніи суда присяжныхъ, свободѣ совѣсти, разрѣшеніи полной вѣротерпимости и отмѣнѣ крѣпостного права.

Но суровая дѣйствительность безслѣдно сметаетъ всѣ эти „лжемудрыя" мечтанія. „Когда лава революціи", увѣряетъ „Геній Временъ", „достигла подошвы того истаго гранитнаго утеса, на которомъ покоится орелъ Россіи, она огустѣвъ, превратилась въ мертвую окалину". — Въ такую же „мертвую окалину" превращается и русская жизнь.

Политическіе идеалы первыхъ дней царствованія Александра признаются несбыточной мечтой. Рядомъ съ гуманнѣйшими законами, царитъ безграничный произволъ богатаго и сильнаго, въ административныхъ учрежденіяхъ — вопіющія злоупотребленія, въ судѣ — поголовное взяточничество. Вмѣстѣ съ тѣмъ, новыя вѣянія и новыя вліянія зарождаютъ понятіе о политической неблагонадежности. Сановный Державинъ возстаетъ противъ французскаго конституціоннаго духа, объясняя революцію „развращеніемъ философовъ" и „излишней царской добротой". Карамзинъ объявляетъ всякое нововве-

Парадный выѣздъ, рис. А. Дезарно. Изд. Общества Поощренія Художествъ.

деніе непоправимымъ зломъ. Шишковъ находитъ самого Карамзина небезопаснымъ за произведенную имъ перемѣну литературнаго слога, въ которой онъ видитъ неблагонамѣренное направленіе. Свободный цензурный уставъ 1804 года не примѣняется, уступивъ, впослѣдствіи, мѣсто „чугунному“ уставу Магницкаго, который сумѣлъ бы, говоритъ современникъ, и въ „Отче Нашъ“ найти якобинство. Радищевъ, послѣ напоминанія Завадовскаго объ Илимскомъ острогѣ, кончаетъ жизнь самоубійствомъ. Сперанскій отправляется въ ссылку. — И не было, казалось, конца всѣмъ этимъ безконечнымъ колебаніямъ русской общественной жизни и ея Верховнаго Вождя, когда пробилъ часъ роковыхъ испытаній, грозя разореніемъ и смертью исторической жизни Россіи.

„Злобный разрушитель царствъ и престоловъ занесъ дерзкую ногу въ предѣлы благословенной земли русской и тлетворнымъ дыханіемъ своимъ распространилъ повсюду ужасъ, боязнь и недоумѣніе“.[37] Въ общемъ взрывѣ патріотическаго негодованія тогда все было забыто: сумятица жизни и ея томительныя дрязги, рознь состояній и борьба самолюбій, безсиліе возраста и немощность пола, вражда общественныхъ теченій. Отъ Государя до послѣдняго холопа всталъ весь русскій народъ на защиту земли и встрѣтилъ исполинскую бурю и натискъ съ такимъ трепетомъ чувства, съ такимъ необычайнымъ подъемомъ, который захватываетъ и нашу усталую душу сокрушающей силой и правдой и обаяніемъ поэзіи подвига.

— „Или я, или Наполеонъ, но мы вмѣстѣ царствовать не можемъ“, сказалъ Александръ.

— „Веди насъ куда хочешь, веди насъ, отецъ нашъ, умремъ или побѣдимъ“, отвѣчала Александру Москва.

— „Глянь ко Хранцъ“, писалъ Платову простой казакъ Серединской станицы, „мы будемъ драться за домъ, за дѣтей,

за Царя, за вѣру православную. Вы — за звѣздочку, за золото, да за Бову-королевича. Земель то вашихъ намъ не надобно, намъ мила земля казацкая, широка, длинна земля Русская. Притупись же твое жало острое о тверду грудь закаленную".

А вотъ какъ семья казака провожала на войну новобранца. — Жена ведетъ коня за уздцы, дѣти тащатъ саблю и копье, старики благословляютъ. — У старухи сшита сумочка изъ бархата, изъ того самаго, который мужъ ея сорвалъ съ плечъ Паши турецкаго, и повѣшена та сумочка на шелковомъ тонкомъ поясѣ красной дѣвушки Черкешенки. Старикъ, взявши горсть сырой земли, кладетъ ее въ сумочку бархатную: „Вотъ тебѣ земля Дона тихаго, съ ней живи и умри на ней". — И умиралъ онъ героемъ, безъ жалобъ и ропота, какъ умѣютъ умирать только русскіе люди, пока въ сердцѣ хранятся святые завѣты патріархальной ихъ жизни и вѣра въ ихъ самобытность...

Война кончилась неожиданно счастливо. Русскіе въ Парижѣ. Продолженіе борьбы за предѣлами Россіи расширило кругозоръ русскихъ людей и, знакомя ихъ съ европейскими порядками и теченіями мысли, пробудило неудержимый порывъ къ критикѣ устоевъ отечественной жизни и стремленіе къ прогрессу и истинно-человѣческому развитію. По этому пути и направилась гигантскими шагами русская мысль, но лишь въ тѣхъ изъ своихъ проявленій, которыя были наиболѣе чужды интересамъ внутренней политики: изящной словесности, искусствѣ, наукѣ.

Преобразовательный періодъ царствованія Александра уже кончился, не оставалось даже мѣста колебаніямъ. Между мыслями, внушенными Государю Лагарпомъ, и позднѣйшими вліяніями и опытомъ государственной жизни, легла непроходимая пропасть. Александръ сталъ страстнымъ поборникомъ самыхъ крайнихъ консервативныхъ принциповъ. „Онъ

Русскія войска въ Парижѣ.
Акварель Опица.

умеръ деспотомъ", говоритъ Николай Тургеневъ, „хотя былъ рожденъ имъ не быть". [38] — Надъ политическою жизнью Россіи спустилась темная завѣса безграничной реакціи.

Не въ настоящемъ, конечно, очеркѣ нужно искать полной и правильной характеристики русской жизни въ 1812 году, — нельзя ее найти и на выставкѣ. [39] Эта задача оказалась для Кружка недостижимой; превосходитъ она и силы автора очерка. И не картину жизни Россіи въ эпоху Отечественной войны мы стремимся представить въ нѣсколькихъ десяткахъ гравюръ, литографій и рисунковъ, а лишь двѣ, три ея строчки, ея незамѣтный отрывокъ, еле внятный аккордъ героической симфоніи.

Гордо царитъ надъ всей выставкой красивая фигура Александра. Онъ немного молодъ для эпохи; историческая правда уступила здѣсь мѣсто исканію красочнаго, сочнаго пятна. Но пусть онъ останется въ нашей памяти, именно, такимъ сильнымъ, свѣтлымъ, молодымъ, на великолѣпномъ, бѣлоснѣжномъ конѣ, словно уносящемъ его въ заоблачную высь благородныхъ идеаловъ его юности!

За нимъ, кругомъ, на насъ глядятъ его великіе сподвижники: Кутузовъ, — „послѣдній изъ стаи Екатерининскихъ орловъ", Барклай — „непроницаемый для взгляда черни дикой", Багратіонъ — „добыча лютой битвы", „Петрополя спаситель" — Витгенштейнъ. Тутъ же: Платовъ и Кульневъ, Бенингсенъ, Ермоловъ и Раевскій — „слава нашихъ дней" и „жизни баловень счастливый" — Давыдовъ.

Все большія имена, воспѣтыя поэтами, дорогія для каждаго русскаго сердца. Съ глубокимъ благоговѣніемъ повторялись они во всѣхъ углахъ нашей родины, отъ скромной избы до дворца Государя. Въ нихъ была надежда потрясенной Россіи, гнѣвъ оскорбленнаго народа, желаніе искупить торжествомъ годы борьбы и отчаянія.

Въ театрахъ каждое, случайно произнесенное, имя героя вызывало цѣлую бурю рукоплесканій. Актеръ стоялъ, безмолвствуя по получасу, не смѣя продолжать монолога. Въ день полученія извѣстія о Клястицкомъ и Кобринскомъ сраженіяхъ, знаменитая Сандунова, подойдя къ рампѣ, запѣла съ пламеннымъ чувствомъ:

Слава храброму графу Витгенштейну,
Поразившему силы вражескія. Слава!
Слава храброму генералу Тормасову,
Поборовшему супостата нашего. Слава!

Театръ загремѣлъ и потрясся отъ рукоплесканій. А когда она снова подошла къ рампѣ и снова запѣла, но уже голосомъ дрожащимъ и тихимъ:

Слава храброму генералу Кульневу,
Положившему животъ свой за отечество. Слава!

— весь театръ залился слезами.[40] Вдохновенное время...

Извѣстный художникъ Дау, который былъ представленъ Александру въ 1815 году за границей, увѣковѣчилъ этихъ „богатырей эпохи славной и сильной“. Ихъ портретами полна галлерея Зимняго Дворца, съ нихъ же дѣлали и гравюры, которыя иногда отпечатывались красками. Лучшія изъ этихъ гравюръ, — дѣйствительно превосходныя по исполненію, дающія полную иллюзію акварели, воспроизводятъ, именно, тѣхъ генераловъ, которые никакого значенія въ Отечественной войнѣ не имѣли: Чаликова, Репнина, Потоцкаго, Шувалова, герцога Гессенскаго. Странная случайность, которую мы въ жизни, къ сожалѣнію, встрѣчаемъ нерѣдко!

Въ живописномъ безпорядкѣ, изъ-за воинственныхъ фигуръ закаленныхъ въ бояхъ генераловъ, мелькаютъ лукавыя женскія улыбки, словно утверждая, что преклоненіе передъ доблестью героя непрочно, а передъ обаяніемъ женщины —

Острова. Литографія С. Галактіонова.

вѣчно. Начало Александровскаго царствованія подтвердило эту старую истину.

То было время сантиментальныхъ утопій, внесенныхъ въ русскую жизнь Карамзинской беллетристикой. Порхающія и плавающія по воздуху птички кажутся „блаженными тварями“; выражаются сожалѣнія, что всѣ люди не родились пастухами и братьями, — желанія построить себѣ хижину на голубой горѣ, вдали отъ суетнаго человѣческаго общества. Высшимъ идеаломъ семейнаго счастія былъ „скромный отдыхъ въ мирной семьѣ, подлѣ вѣрной жены, среди играющихъ дѣтей“. [41] А сантиментальность была настолько развита, что когда какая-то бѣдная дворянка, одѣтая въ крестьянское платье, явилась къ мѣстному губернатору, прося принять въ училище двухъ ея дѣтей, то губернаторъ заплакалъ „отъ чувствительности“. — „Благородныя дѣти училища“, передаетъ далѣе это происшествіе Вѣстникъ Европы 1802 года, „окружили своихъ новыхъ товарищей и смотрѣли на нихъ дико; но услышавъ, что они подобно имъ дворяне и несчастны, непремѣнно хотѣли раздѣлить съ ними все, что имѣли“.

Отъ такого господства сантиментальности и чувствительности — двухъ исключительно женскихъ, и часто заманчивыхъ, качествъ, до преклоненія передъ женщиной, оставался одинъ шагъ. Этотъ шагъ и перейденъ былъ повременною печатью того времени. „Московскій Меркурій“, „Журналъ для милыхъ“, „Московскій зритель“, „Журналъ для сердца и ума“ усердно проводили идею раболѣпнаго служенія прекрасному полу.

Первый изъ этихъ журналовъ мечтаетъ о возвращеніи на землю „того золотого вѣка, когда одинъ взглядъ, одинъ поцѣлуй руки награждалъ десятилѣтніе подвиги героевъ“.

„Что будетъ съ женщиной, привыкшей видѣть все у своихъ ногъ“, восклицаетъ далѣе его издатель, „если она заблаговременно не поселитъ пріятностей въ каждой морщинкѣ лица своего“?

Редакторъ „Журнала для Милыхъ“, выражая свои „чувствованія“ по поводу мотылька, розы, ключика къ сердцу милой, ошейника Эльвириной собачки и цвѣточка въ покоѣ „Бѣдной Лизы“, посылаетъ какой-то дамѣ букашку изъ сюргуча, чтобы букашка:

...тебѣ вЪ ушко всегда жужжала,
Что я люблю, горю, томлюсь,
ЧтобЪ ты черезЪ нее узнала
То — самЪ сказать чего боюсь.

Въ томъ же журналѣ, въ другомъ стихотвореніи, уже менѣе скромномъ, чувство, возбужденное въ одномъ изъ его читателей красотой неизвѣстной Лизеты, передается слѣдующимъ образомъ:

„Однажды я Лизету,
Зефирами раздѣту
Забвенну сномЪ зрѣлЪ здѣсь.
На ту красу взирая,
Я таялЪ обмирая,
И... еслибы не честь...

На этомъ многоточіи и прервалъ, болѣе или менѣе своевременно, неизвѣстный авторъ свои любовныя изліянія.

„Помѣстите, милостивый государь мой, это письмо мое“, пишетъ какая-то дама тому же редактору. „Я женщина, ваша читательница, и вы обязаны мнѣ повиноваться“.

И повиновались безъ ропота старецъ и юноша, и пѣли хвалебные гимны поэты вѣчной какъ міръ красотѣ... А женщины, благосклонно принимая это преклоненіе, какъ должное, всячески его поощряли, одѣваясь по образцамъ классической древности, богинями и нимфами, въ прозрачныя мечтательно-бѣлыя ткани, плотно обхватывавшія станъ и обрисовывавшія формы.

Не обошлись, однако, и женскія моды безъ тѣхъ непримиримыхъ контрастовъ, которыми такъ богата вся общественная жизнь Александровскаго времени. Молодыя щеголихи одѣвались по послѣдней картинкѣ моднаго журнала, заимствуя изъ Парижа фасонъ и покрой своихъ платьевъ.

Балъ въ Иркутскѣ въ 1805 году.

Старшее же поколѣніе слѣдовало и въ костюмѣ исконнымъ русскимъ традиціямъ.

Изображеніе такого, именно, бала съ старинными уборами на женскихъ головкахъ мы видимъ на двухъ Мартыновскихъ листахъ. Вдохновилъ Мартынова балъ, данный въ Иркутскѣ въ 1805 г.

Уже съ ранняго вечера зажжены были двѣ плошки у крыльца, а фонарь освѣщалъ путь отъ воротъ къ дому. На лѣстницѣ, по стѣнамъ, горѣли сальныя свѣчи, таявшія и оплывавшія; такія же свѣчи горѣли въ жестяномъ подсвѣчникѣ въ передней. За то въ люстрахъ пріемныхъ комнатъ горѣли „свѣчи — аплике“ изъ сала, налитаго въ восковой чехолъ, а на окнахъ — „маканыя“ свѣчи, сальныя, толстофитильныя въ деревянныхъ некрашенныхъ треугольникахъ, съ тремя жестяными крышками. И тѣ и другія тоже таяли и оплывали.

Балъ былъ открытъ длиннымъ польскимъ, тянувшимся извилистой змѣей по всѣмъ комнатамъ; за польскимъ слѣдовали легкіе танцы — экосезъ и вальсъ à trois temps. Закончился балъ à la grecque, со множествомъ фигуръ и бѣготней по всѣмъ комнатамъ. [42]

Это описаніе одного изъ современныхъ провинціальныхъ баловъ: ему, очевидно, долженъ былъ соотвѣтствовать и балъ въ Иркутскѣ.

На обоихъ Мартыновскихъ листахъ изображенъ вальсъ à trois temps. Чинно стоятъ, по одной сторонѣ залы, кавалеры — чиновники и военные, по другой, — также чинно и строго, словно въ Петровской ассамблеѣ, сидятъ дамы. На переднемъ планѣ одного изъ листовъ, дама съ кокошникомъ на головѣ, грузно положивъ руки на плечо какого то чиновника, собирается съ нимъ танцовать, другая, — вѣроятно помоложе, и модница, въ розовомъ платьѣ съ высокой таліей и открытымъ бюстомъ, уже начала вальсъ, склонившись съ восхитительною наивностью на руку своего кавалера.

Мы видимъ, такимъ образомъ, и у Иркутскихъ красавицъ ту же борьбу старыхъ теченій и новыхъ порядковъ —

споръ русскаго національнаго головного убора съ французской модной прической. Такой борьбы въ простонародьѣ и купечествѣ еще не было. Дебелая и дородная Екатеринбургская купчиха въ фатѣ и чудесномъ желтомъ кокошникѣ съ розовыми цвѣтами, — идеалъ русской самки до Петровскаго времени, — служитъ блестящимъ этому доказательствомъ. Она не принимаетъ красивыхъ позъ, она не героиня романа; съ нея довольно того, что художникъ изобразилъ ее вѣрно и правдиво. И гордая этимъ сознаніемъ, спокойно подавляетъ она своимъ величіемъ всѣхъ окружающихъ ее героевъ.

Всѣ эти красавицы, изящныя и стройныя, дородныя и дебелыя, десятокъ модныхъ картинокъ, да два, три уютныхъ intérieur'a представляютъ собою наиболѣе краснорѣчивыя строчки того быта, который, за почти полнымъ отсутствіемъ современной эпохѣ бытовой графики и живописи, иначе представленъ быть не могъ. Въ тѣхъ же цѣляхъ, и въ виду той же скудости матеріала, даемъ мы нѣсколько гравюръ и рисунковъ, изображающихъ виды городовъ.

Это, прежде всего, старый Петербургъ въ гравюрахъ Иванова. Въ то время, онъ былъ очень мало похожъ на современную намъ столицу. Исаакіевскій соборъ, главный штабъ, великокняжескіе дворцы или не существовали, или только начинали строиться. Адмиралтейство было окружено каналомъ; до середины Невскаго проспекта, отъ Казанскаго до Аничковскаго моста, шелъ бульваръ для пѣшеходовъ, обсаженный тощими липами. Михайловскаго дворца, площади и садика тоже не было; это былъ пустырь, на которомъ сваливали со всей этой части города мусоръ и всякій соръ. Во всемъ городѣ было только два публичныхъ сада: Лѣтній и Юсуповскій; мостовыя были еще хуже современныхъ, наемныхъ каретъ было мало и отличались онѣ неисправностью и грязью. Единственный экипажъ были некры-

Видъ Владимірской церкви въ С.-Петербургѣ.
Грав. И. Ивановъ.

тыя дрожки — гитары, на которыя надо было садиться верхомъ и гдѣ извощикъ сидѣлъ почти на колѣняхъ у сѣдока. Экипажами и лошадьми щеголяли только представители высшаго и богатаго средняго сословія, которые ѣздили въ каретахъ и коляскахъ, четвернею цугомъ, съ форейторомъ, или — тройкой съ пристяжными, скачущими почти подъ прямымъ угломъ отъ коренной. Кулинарная часть въ ресторанахъ была ниже всякой критики и холостому человѣку, не имѣвшему своей кухни, было почти невозможно обѣдать въ трактирахъ. „Если и подавали нѣчто подъ именемъ бифстека", говоритъ современникъ, „то это это былъ псевдонимъ, сносный только при хорошемъ апетитѣ". [43] Театръ былъ только одинъ, въ которомъ давали иногда балеты и оперы.

Но всей этой ужасающей, на современный взглядъ, неуютности быта, на Ивановскихъ листахъ, намъ не видно. Напротивъ того, — гитары и кареты цугомъ съ форейторами, проѣзжающіе мимо „La Banc Imperial" — Государственнаго Банка и чуждые нашему глазу костюмы и типы: толстыя, старыя барыни, одѣтыя нимфами и идущія въ рынокъ съ крѣпостными лакеями сзади, высокіе воротники и шляпы мужчинъ, — весь этотъ незнакомый намъ бытъ, кажется въ дымкѣ далекаго прошлаго даже милымъ и трогательнымъ. А при взглядѣ на одну изъ дачъ на Островахъ, — Мартыновскую акварель, подернутую очаровательной патиной времени, — съ бѣлыми дамами, медленно и плавно гуляющими по аллеямъ, и амазонкой вдали, — даже становится чего то жаль, словно какой то недоступной уже радости.

Есть на выставкѣ и два, три вида современной эпохѣ Москвы — златоглавый Кремль и пылающая Москва. Къ сожалѣнію, эти виды далеко не представляютъ того типичнаго бытового интереса, который невольно приковываетъ вниманіе на Ивановскихъ видахъ Петербурга. А, между тѣмъ, Первопрестольная жила въ то время совершенно самобытною и самостоятельною жизнью.

„Москва" говоритъ Н. Левшинъ, „была инвалиднымъ домомъ всѣхъ россійскихъ дворянъ знатныхъ и незнатныхъ,

чиновныхъ и безчинныхъ". [44] Здѣсь проводили зиму представители нашихъ знаменитѣйшихъ и старѣйшихъ родовъ, отставные вельможи и высшее дворянство, — въ свѣтскихъ толкахъ и пересудахъ, гуляньяхъ, балахъ, праздникахъ и трехчасовыхъ обѣденныхъ пиршествахъ.

И въ этомъ „умѣніи", какъ говоритъ современникъ, „égarer le temps", встрѣчаемъ мы все тѣ же знакомыя намъ „противоположности" Александровскаго времени. Въ Москвѣ онѣ выражаются смѣсью стараго быта съ западно-европейскими теченіями и безумною роскошью съ полнымъ отсутствіемъ самаго элементарнаго комфорта.

Пріемныя залы московскихъ богачей были украшены великолѣпной бронзой, мраморными статуями, хорошими картинами, старинными шкафами и другими художественными предметами; въ остальныхъ же комнатахъ стояла простая, потертая мебель, грязныя лежанки и кіоты съ образами и теплящимися передъ ними лампадами.

Типомъ стариннаго барскаго дома былъ домъ фельдмаршала графа Каменскаго. Онъ былъ переполненъ разнымъ людомъ, составлявшимъ прислугу и ближайшую свиту графа. Няни, мамки, плѣнныя турчанки, крещенныя въ православную вѣру, калмычки, кормилицы, горничныя, сѣнныя дѣвушки „сливались со всѣми утонченностями западной роскоши и свѣтскости". [45]

Но настоящая русская жизнь проявлялась, главнымъ образомъ, только въ среднемъ сословіи, твердо хранившемъ дѣдовскіе обычаи. Вотъ какъ описана эта жизнь современникомъ.

„Большой домъ заваленъ соромъ и дровами, позади огородъ съ овощами, а возлѣ дома подъѣздъ съ перилами. Въ прихожей — толпа слугъ оборванныхъ, грубыхъ и полупьяныхъ, которые, отъ нечего дѣлать, съ утра до ночи играютъ въ карты. Комнаты безъ обоевъ, стулья безъ подушекъ, по стѣнамъ картины кисти домашняго маляра. Въ столовой накрытъ столъ, на которомъ стоятъ щи, каша, грибы и бутылка съ квасомъ. Хозяинъ въ тулупѣ, хозяйка въ салопѣ; съ одной стороны, сидитъ приходскій попъ, школь-

Невскій ПроспектЪ. Литографія. Изд. Общества Поощренія ХудожествЪ.

ный учитель и шутъ, а съ другой — толпа дѣтей, старуха-колдунья, мадамъ и гувернеръ изъ нѣмцевъ". Это — домъ стараго москвича, давно удалившагося отъ шумной полуевропейской жизни столицы. [46]

Несмотря, однако, на многочисленные примѣры такой первобытной и чуждой всякимъ духовнымъ интересамъ жизни, Москва была въ то время наиболѣе культурнымъ русскимъ центромъ. Лекціи профессоровъ старѣйшаго въ Имперіи Московскаго университета посѣщались множествомъ знатныхъ дамъ, молодыхъ людей, духовныхъ лицъ и купцовъ. Въ одной только Москвѣ можно было встрѣтить такое крупное частное книгохранилище, какъ у графа Бутурлина или такой ботаническій садъ, какъ у графа Алексѣя Разумовскаго. Въ Москвѣ же выходило большинство періодическихъ изданій и зарождалась изящная словесность, всегда тамъ имѣвшая самыхъ блестящихъ представителей.

Эти робкіе штрихи Московской и Петербургской жизни въ эпоху Отечественной войны дополняются на выставкѣ нѣсколькими листами военныхъ событій и типовъ: парады, одежды русскихъ войскъ, возвращеніе ополченцевъ, — и столькими же листами народныхъ сценъ: гулянья, рысистые бѣга, Венеціановскіе уличные продавцы. Послѣдніе листы исполнены на пять лѣтъ позже, но изображенные на нихъ типы — измѣниться съ 1812 года не могли. Сюда же, наконецъ, должны быть отнесены и бытовыя карикатуры Теребенева и Венеціанова.

Теребеневскихъ карикатуръ всего двѣ; онѣ изображаютъ: „Рифмачъ", — поэта, читающаго свои стихи передъ скучающимъ обществомъ и „Игроки" — ссору за карточнымъ столомъ. Листы эти имѣютъ бытовое значеніе для интересующей насъ эпохи лишь настолько, насколько они представляютъ воспроизведеніе современныхъ ей мужскихъ костюмовъ и модъ.

Въ то время всѣ франты ходили въ длиннополомъ сюртукѣ, съ высокимъ отложнымъ воротникомъ, въ узкихъ, обтягивающихъ ногу панталонахъ, входившихъ въ сапоги, съ гусарской вырѣзкой и кисточкой впереди; на шею навертывали нѣсколько косынокъ, чтобы составить широкій и высокій галстукъ, который скрывалъ всю нижнюю часть лица; большой бантъ этого галстука расправлялся въ видѣ розана. Затылокъ и виски выстригались подъ гребенку, а на головѣ, надъ лбомъ, оставляли густой и довольно высокій клокъ волосъ, который нужно было взбивать и причесывать въ кольца. Фраки носились „пюсовые“, съ откиднымъ воротникомъ и клапаномъ на груди, панталоны — синіе. [47]

Но такимъ модамъ слѣдовала одна молодежь. Старики же, отставные сановники Екатерининскаго времени, появлялись въ жабо, камзолахъ, чулкахъ и башмакахъ.

Что же касается карикатуръ Венеціанова, то онѣ пытаются осмѣять господствовавшее въ то время слѣпое и рабское подражаніе французскимъ нравамъ и обычаямъ. Это — сатиры на ужасающее воспитаніе, даваемое русскимъ дѣтямъ французскими гувернерами, или — на распространенные тогда въ Петербургѣ и Москвѣ французскіе модные магазины, въ которыхъ наши бабушки „имѣли честь проматываться“. На одномъ изъ послѣднихъ листовъ изображена толстая, полуголая француженка, окруженная поклонниками, — знаменитая модистка Auber Chalmé, которую за мошенничество прозвали Оберъ-Шельмой.

Наиболѣе интересный листъ этой серіи представляетъ бѣгство французскихъ актеровъ и актрисъ изъ Москвы. На дрогахъ, нагруженныхъ костюмами, масками и разными театральными принадлежностями, ѣдутъ двѣ актрисы и два актера, сбоку пляшетъ балетмейстеръ, сзади три актрисы замыкаютъ шествіе.

И, дѣйствительно, французскіе артисты выѣхали изъ Москвы, по разсказамъ современниковъ, приблизительно, такъ, какъ ихъ изобразилъ Венеціановъ. Окончилось ихъ путешествіе, почти для всѣхъ, самымъ трагическимъ образомъ.

Игроки. Карикатура И. Теребенева.

Первый любовникъ поѣхалъ верхомъ, трагики и комики помѣстились въ лазаретномъ фургонѣ. Первая любовница, Андре, вмѣстѣ съ директоршей Бюрсей раздобыли ландо и выѣхали на тройкѣ лошадей. До Смоленска онѣ еще кое какъ дотащились, но оттуда уже продолжали путешествіе на одной хромой кавалерійской лошади въ старомъ зарядномъ ящикѣ и странствовали такъ до тѣхъ поръ, пока ядро не разбило ихъ колесницу, ранивъ первую изъ нихъ на смерть. Первый любовникъ, потерявъ своего буцефала, отморозилъ ноги и былъ безжалостно брошенъ на большой дорогѣ, гдѣ умеръ отъ голода. Адне, одинъ изъ главныхъ сюжетовъ труппы, забывъ въ Смоленскѣ запастись рукавицами и валенками, также отморозилъ себѣ руки и ноги, а при переправѣ черезъ Березину случайно утопилъ свою коляску и жену. Самъ директоръ ѣхалъ верхомъ на пушкѣ и еле добрался до Франціи. [48]

Всѣ эти тяжелыя невзгоды несчастныхъ артистовъ кажутся невинными шутками передъ тѣми ужасами, черезъ которые проходило отступавшее французское войско „Оборванные, босые, отъ генерала до рядового“, говоритъ одинъ изъ очевидцевъ въ письмѣ къ другому отъ 6 Февраля 1813 года, „голодные, изувѣченные, съ отмороженными лицами, руками и ногами, французы тысячами падали мертвыми на улицахъ, поверхъ труповъ падшихъ лошадей. Многіе отрывали члены сей падали и утоляли ею голодъ“. Другіе жарили тѣла своихъ павшихъ соратниковъ на разведенномъ посреди улицы кострѣ. Бивуаки французовъ подъ Борисовымъ были сдѣланы изъ снѣгу и изъ тѣлъ семнадцати тысячъ замерзшихъ товарищей. [49]

Великому виновнику этихъ безпримѣрныхъ въ исторіи ужасовъ отведена на выставкѣ отдѣльная комната. На превосходномъ портретѣ иностранной работы, отпечатанномъ съ камня, онъ изображенъ въ полъ-корпуса, почти въ нату-

ральную величину. Но это уже не вождь непобѣдимой, всесокрушающей арміи, въ хаосѣ геніальнѣйшихъ мыслей и дѣлъ. Его звѣзда померкла, союзники оставили, слава помрачена пораженіями. Въ дрогнувшихъ отъ скорби устахъ — трагизмъ сверхчеловѣческихъ страданій, въ задумчивомъ взорѣ — тоска предсмертнаго плача. И словно понялъ этотъ взоръ, что всякая мысль о созданіи новыхъ формъ, новыхъ обликовъ жизни, должна имѣть трагическій конецъ...

Кругомъ нѣсколько листовъ, изображающихъ русскихъ въ Парижѣ и десятокъ карикатуръ на Наполеона. Его крупнѣйшая историческая личность, вдохновившая столько беззавѣтнаго самоотверженія, преданности и любви, не могла не вызвать такой же бури противоположныхъ, и не менѣе искреннихъ, чувствъ: ненависти, злобы и мести.

Карикатуры на Наполеона пользовались, особенно у насъ, громаднымъ успѣхомъ. Этотъ успѣхъ не объясняется ихъ достоинствомъ, [50] какъ не объясняется вообще, на мой взглядъ, избраніе свѣточей міра объектомъ сатиры. Если справедливо утвержденіе, что отъ великаго до смѣшного одинъ шагъ, то доступенъ этотъ шагъ только тѣмъ, кто перейти его въ силахъ.

Наполеонъ I въ 1814 году. Гравюра съ картины Деларош а.

Женскія моды Александровскаго времени.

Вся натура женская есть искусство, тончайшій флёръ, вытканной изъ непримѣтныхъ филаментовъ... Легче найти филосовской камень, нежели разобрать моральной составъ сего непостижимаго пола.

Московскій Меркурій.
Іюль 1803 года, стр. 55.

Внѣшнія проявленія общественной жизни рѣдко укладываются въ такіе случайные періоды, какъ періоды царствованій; тѣмъ рѣже вмѣщаются въ ихъ условныя рамки измѣнчивые вкусы „непостижимаго пола“. — Не представляетъ въ этомъ смыслѣ исключенія и Александровская эпоха.

Моды, свойственной именно этой эпохѣ, и только ей одной, существовать, очевидно, не могло, отчасти по самой продолжительности Александровскаго царствованія, отчасти

вслѣдствіе рабскаго заимствованія вкусовъ, господствовавшихъ во Франціи. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи, Александровское время ничѣмъ не отличается отъ нѣкоторыхъ ему предшествовавшихъ и всѣхъ, безусловно, ему послѣдовавшихъ историческихъ эпохъ.

Наше высшее общество, подражавшее французамъ еще при Елисаветѣ, начало, какъ извѣстно, при Екатеринѣ II воспринимать особенно усердно французскіе нравы и читать французскія книги, завершая свое воспитаніе во французскихъ салонахъ. При Павлѣ и Александрѣ, русскіе высшихъ слоевъ, продолжая считать Францію отечествомъ вкуса, свѣтскости, искусства, изящныхъ наслажденій и любезности, стали смотрѣть на нее и „какъ на убѣжище свободы и разума, какъ на очагъ священнаго огня, гдѣ они зажгутъ свѣтильникъ, долженствующій освѣтить ихъ сумрачное отечество". Такъ, между прочимъ, характеризуетъ современное ему направленіе русскаго общества одинъ изъ иностранцевъ, поселившійся въ Россіи, въ началѣ 1800-хъ годовъ.

Это подавляющее у насъ вліяніе французской культуры не могло не отразиться наиболѣе наглядно на той сторонѣ нашей общественной жизни, въ которой французы не только для Россіи, но и для всего міра всегда являлись самодержавными и безспорными законодателями — во всей области вкуса и эстетики женскаго туалета. Въ этой области рѣшительно ничто не могло поколебать ихъ несокрушимаго авторитета, — ни сатиры на Екатерининскихъ „петиметровъ", ни послѣдовавшія въ царствованіе Павла запрещенія ненавистныхъ ему со временъ революціи французскихъ костюмовъ и причесокъ, ни злобныя выходки Державина, говорившаго, что всѣ приближенные Александра набиты французскимъ духомъ. Не поколебала его и разгорѣвшаяся послѣ нашихъ первыхъ военныхъ неудачъ національная вражда противъ „исчадія революціи", находившая себѣ исходъ въ литературномъ обличеніи Шишкова и Ростопчина, которые, яростно нападая на галломанію и французскіе обычаи, видѣли въ нихъ язву, „подкапывающую всѣ наши добродѣтели".

Мода 1803 года.

Несмотря на всѣ эти нападки и стѣсненія, несмотря на значительное по временамъ, вслѣдствіе политическихъ событій, охлажденіе русскихъ симпатій къ французамъ, вызывавшее даже мнимое возвращеніе къ народности, — „богини“, „нимфы“ и „гуріи“ Александровскаго времени продолжали слѣпо слѣдовать всѣмъ безчисленнымъ прихотямъ парижской моды. И какъ это ни обидно для нашего національнаго самолюбія, но приходится признать, что даже въ свѣтлое время наивысшаго подъема народнаго чувства, нарядъ русской женщины наиболѣе просвѣщеннаго круга не представлялъ изъ себя ничего самостоятельнаго и національнаго, служа лишь неосмысленнымъ отраженіемъ общественной и политической жизни совершенно чуждой намъ страны и ни въ чемъ не соотвѣтствуя нашимъ бытовымъ и климатическимъ условіямъ.

О необычайномъ и повсемѣстномъ у насъ тогда распространеніи французскихъ вкусовъ и модъ краснорѣчиво свидѣтельствуютъ не только всѣ повременныя модныя изданія и дошедшіе до насъ женскіе портреты, но и немногіе литературные очерки бытовой жизни того времени.

Вотъ что, напримѣръ, сообщаетъ одинъ изъ пріѣзжавшихъ тогда въ Россію иностранцевъ о жизни въ Москвѣ въ началѣ столѣтія.

„Во время моего пребыванія въ Москвѣ, тамошнее высшее общество слѣдовало господствующей модѣ и притомъ съ такимъ вкусомъ и изяществомъ, что въ этомъ отношеніи уступало развѣ только однимъ парижанамъ. Даже женщины средняго сословія одѣваются богаче и съ бо̀льшимъ вкусомъ, чѣмъ во многихъ другихъ европейскихъ странахъ. Матеріи для платьевъ обыкновенно отличной доброты и большею частью выписаны изъ Франціи и Англіи; впрочемъ, въ большомъ ходу прекрасныя шелковыя матеріи, выдѣлываемыя въ Москвѣ. Въ покроѣ платья слѣдуютъ французской модѣ и одѣваются вообще очень узко и тѣсно....[51]

На то же пристрастіе ко всему французскому указываютъ и слѣдующіе очерки провинціальной и Московской

свѣтской жизни Александровскаго царствованія, изложенные своеобразнымъ и типичнымъ языкомъ того времени и, уже по одному этому, заслуживающіе вниманія.

„Съ утра до вечера гулялъ я по ярмонкѣ, одинъ или съ обществомъ своимъ“, пишетъ въ 1803 году какой то досужій туристъ о ярмаркѣ въ г. Ромнахъ, Полтавской губерніи. „Въ каждое новое лицо, — разумѣется женское, — вглядывался съ любопытствомъ и каждое казалось мнѣ прекраснымъ: отъ чего это? Отъ жажды видѣть нимфъ здѣшнихъ, которыхъ я такъ мало видѣлъ и которыя въ самомъ дѣлѣ, вообще, прекрасны“. Оказывается, однако, что далеко не всѣ „нимфы“ были одѣты по модѣ. „Изъ красавицъ“, продолжалъ онъ, „я на нѣкоторыхъ замѣтилъ платье нынѣшняго вкуса; это рѣдкость здѣсь. А что еще рѣже въ женскомъ мірѣ, здѣшнія нимфы не очень перенимаютъ моду въ одеждѣ: кокетство ихъ съ этой стороны весьма спокойно — жаль!.. Готическое платье какъ то затмеваетъ наружныя прелести“. Однажды, гуляя по ярмаркѣ, авторъ встрѣтился „совсѣмъ съ новою дамою“, при чемъ ея „нерадиво со вкусомъ накинутая шаль, соломенная большая шляпа, пріятная походка, лорнетъ и все по послѣднему костуму“ возбудили его любопытство.

Познакомившись съ „новой дамой“, оказавшейся, конечно, обладательницей „плѣнительнаго свѣтскаго обхожденія“, авторъ „ни разу не пропустилъ случая провести у нея время, крылатое съ прелестными, подобно Амурамъ, которые окружаютъ ихъ“ и часто отправлялся съ ней гулять „при лунномъ свѣтѣ (au clair de lune) по улицамъ — за неимѣніемъ булевара“. [52]

Столь же образно описываетъ учитель Суджанскаго уѣзднаго училища Дмитрюковъ „нравы, обычаи и жизнь въ Суджанскомъ уѣздѣ Курской губерніи“.

„Въ Суджѣ“, говоритъ онъ, „одежды и уборы Дворянства суть иностранные и мало приличные нашему климату, а особливо у женскаго пола. Мужчины въ одеждѣ и уборахъ не столько роскошны, какъ женскій полъ; женщинъ,

Мода 1803 года.

однако же, часто останавливаетъ неимѣніе въ Суджѣ модныхъ лавокъ, этихъ, если осмѣлюсь сказать, нравственныхъ больницъ, заражающихъ однихъ желаніемъ имѣть чаще перемѣняемое платье, а другихъ — необходимостью имѣть средства удовлетворить прихотливымъ желаніямъ". [53]

На роскошь въ нарядахъ жалуется и какой то старый дядюшка, передающій своему другу Архипу Ѳаддеевичу о расходахъ, связанныхъ съ экипировкою племянника.

„Разсмотрите со вниманіемъ образъ жизни нашихъ современниковъ", возмущается другъ Архипа Ѳаддеевича, „и вы увидите, что всѣхъ сокровищъ Великаго Могола недостаточно будетъ для удовлетворенія ихъ роскоши. Мы удалились отъ благоразумныхъ обычаевъ отцовъ нашихъ, и въ легкомыслiи едва ли не превзошли самихъ французовъ. Въ старину гардеробъ богатой дамы состоялъ изъ четырехъ или пяти робронов, которымъ, по прочности ихъ, износу не было; посмотрите, что издерживаетъ теперь молодая щеголиха на вѣтротлѣнныя барежи, марабу, блонды, а особливо на безобразныя турецкія шали".

Продолжая письмо, дядюшка приводитъ длинный перечень всего того, что ему пришлось заплатить за племянника.

— „Да развѣ ты слѣпъ?", спрашиваетъ онъ его, между прочимъ, платя за оправленный въ золото лорнетъ.

— „Напротивъ", отвѣчаетъ племянникъ, „я очень хорошо вижу. Но учтивость и тонъ моднаго свѣта не позволяютъ смотрѣть на дамъ простыми глазами на гуляніяхъ и на собраніи. Непремѣнно должно надѣть себѣ на носъ этотъ крючокъ съ двумя стеклами. Это довольно безпокойно, но, что дѣлать, мода требуетъ".

Заключается счетъ парфюмерными издѣліями изъ модной лавки „мадамъ Гиссъ".

— „Почему ты произносишь Гиссъ, когда тутъ написано Риссъ?" — снова интересуется дядюшка.

— „Надобно вамъ сказать", отвѣчаетъ племянникъ, „что благовоспитанный молодой человѣкъ, на французскомъ

діалектѣ не долженъ выговаривать букву „R“ Il faut grasseyer. Иначе подумаютъ, что онъ воспитанъ не Парижаниномъ, а какимъ нибудь педантомъ, который лучше знаетъ давно забытый языкъ Расина и Боало, нежели употребляемый нынѣ языкъ Брюнета и Потье“.

„Въ наше время, почтенный Архипъ Ѳаддеевичъ“, кончаетъ дядюшка письмо, очевидно забывая о великолѣпіи двора Екатерины, „самая роскошь имѣла въ себѣ мѣсто благородное. Тогдашнее щегольство состояло въ богатыхъ кафтанахъ, которые сама вѣтряная мода заставляла носить долго, какъ бы изъ уваженія къ красотѣ ихъ, въ прекрасныхъ шитыхъ камзолахъ, доставлявшихъ пропитаніе многимъ бѣднымъ дѣвушкамъ, словомъ въ соединеніи великолѣпія съ пріятностью... Теперешняя плѣнительная мода своими костоснѣдными устами только поглощаетъ наши имѣнія“. [54]

Не лишены, наконецъ, типичнаго, бытового интереса и описываемые въ „Московскомъ Телеграфѣ“ сборы на балъ молодой дѣвушки середины 20-хъ годовъ.

Послѣ долгихъ и краснорѣчивыхъ доводовъ заботливой матери, что „долгъ дѣвушки нравиться всѣмъ и всѣми способами, чтобы однимъ какимъ нибудь прельстить одного“ — приступаютъ къ туалету. „Лизаньку намазали различными веществами, взятыми въ косметической лавкѣ Розенштрауха, который отпустилъ по запискѣ помаду „à la tubéreuse“, духовъ „à la réséda“, притиранье „lait virginal“ и румяна „rose végétal“, — и передъ баломъ уложили спать. Но скоро возвѣстили приходъ парикмахера. Лизанька вышла въ уборную полусонная, полуодѣта въ легкомъ каленкоровомъ капотѣ, который почти ничего не скрывалъ и въ которомъ видятъ дѣвушекъ однѣ горничныя и — хладнокровные парикмахеры. Ее посадили передъ зеркаломъ, окружили полдюжиной дѣвокъ, освѣтили свѣчами. Искусная гребенка пробѣжала по собственнымъ ея волосамъ; къ нимъ присовокупили двѣ косы и восемнадцать буколь, насадили кустарникъ цвѣтовъ, вплели бусовъ и шнурковъ, а заботливая маменька разъ де-

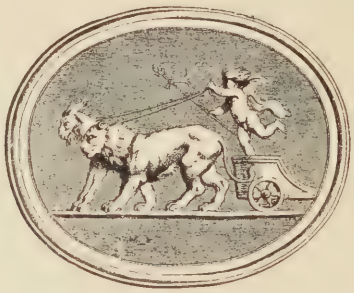
Мода 1806 года. М. Ф. Уварова, пис. Ромбауеромъ.
(Собств. Ю. В. Уварова).

сять передѣлывала всѣ труды парикмахера и все находила, что прическа не къ лицу.

Настало время приниматься за шнурованіе. Самъ Франкъ примѣрялъ „выразительный“ корсетъ, лишнее ушилъ и урѣзалъ; двѣ смѣны самыхъ здоровыхъ горничныхъ, затянули двойные шнурки, — Лизанька худѣла въ одномъ мѣстѣ, чтобы въ другомъ сдѣлаться роскошнѣе. Наконецъ принесли пару бѣлыхъ атласныхъ башмаковъ отъ госпожи Риссъ и чудесное произведеніе моднаго искусства — прозрачное флеровое платье отъ мадамъ Мегронъ, обшитое атласными фигурами, изображеніе которыхъ, составляющее предметъ гордости модныхъ торговокъ, есть доказательство генія и совершенства вкуса. На Лизаньку съ почтеніемъ надѣли эфирное вещество сіе... Но возможно ли!.. О горе!.. О злодѣяніе!.. Оно длинно!.. Заботливая мать приходитъ въ бѣшенство, несчастная Лизанька страдаетъ, служительницы падаютъ ницъ, подшиваютъ платье и открываютъ ноги, которыя уже не разъ привлекали злодѣйскіе лорнеты... Щеки покрыты румянцемъ... На шею Лизаньки надѣли заимообразные брильянты, опрыскали и окурили благовоніями... — „Не забудь мои совѣты“, громко сказала матушка, садясь въ карету. — „Пошелъ“, закричали трехаршинные лакеи. — „Счастливый путь“, прошептали утомленныя служанки... [55]

Такими эскизными штрихами намѣчаютъ эти незатѣйливые очерки старосвѣтскій бытъ нашихъ бабушекъ и дѣдушекъ. И какъ всѣ эти дѣдушки и бабушки до сихъ поръ еще намъ близки и родственны по своимъ чувствамъ, желаніямъ и помысламъ!.. Забудемъ на время ихъ наивный и вычурный языкъ и передъ нами возстанутъ, какъ живые, и теперь еще знакомые намъ образы: тѣ же скромные уѣздные уголки и шумныя столицы, тѣ же разговоры и встрѣчи, стремленія и цѣли, тѣ же мельчайшіе интересы современной намъ жизни. Вѣдь и до сихъ поръ еще въ какихъ нибудь Ромнахъ или Суджѣ не имѣется „нравственныхъ больницъ“ и за отсутствіемъ „булевара“ гуляютъ влюбленные по улицамъ. И до сихъ поръ, такъ же хлопо-

тливо и старательно наряжаютъ заботливыя московскія маменьки своихъ выѣзжающихъ дочекъ и старые дядюшки такъ же ворчатъ на своихъ расточительныхъ племянниковъ. Все въ этой области у насъ осталось по старому — кромѣ, пожалуй, однихъ „вѣтротлѣнныхъ“ нарядовъ, да и тѣ только называются иначе, да черпаютъ свое вдохновеніе въ иныхъ эстетическихъ понятіяхъ и потребностяхъ. Каковы же были эти понятія и потребности у женщины Александровской эпохи?



Великая французская революція, порвавъ съ прежними предразсудками и традиціями, рѣзко измѣнила и эстетическіе взгляды возрождаемаго ею человѣчества на одежду и украшенія. Подъ вліяніемъ господствующихъ идей — ненависти къ королевскому режиму, стремленію къ всеобщему равенству и возвращенію классицизма въ искусствѣ, наряды послѣднихъ лѣтъ XVIII вѣка значительно упростились и, вдохновляясь классическими образцами языческой древности, начали искать приближенія къ природѣ. Моды того времени стремились освободить формы, яснѣе опредѣлить контуры человѣческой фигуры и сдѣлать костюмъ болѣе свободнымъ, болѣе соотвѣтствующимъ незыблемымъ принципамъ греческой красоты. А эти принципы учатъ, что всякая изящная одежда должна прежде всего давать чувствовать прекрасную гармонію человѣческаго тѣла и что эстетика костюма предписываетъ строгое единство тона, придающее ему величавую

простоту. Этимъ двумъ эстетическимъ основамъ классической одежды и начали усердно подражать какъ во Франціи, такъ, конечно, и у насъ, у которыхъ, по образному выраженію одного изъ современниковъ, „картинки парижскихъ костумовъ всегда одушевлялись подобно Пигмальйновой Галатеи“. [56]

Красавицы не тщитесь
За модой вслѣдъ бѣжать,
Искусствомъ не учитесь
Натуру украшать.
Повѣрьте и безъ шляпокъ,
Безъ тафтъ и безъ парчей,
Безъ лентъ цвѣтовъ и касокъ,
Безъ толстыхъ обручей,
Она въ простомъ нарядѣ
Умѣетъ двухъ плѣнять,
Въ пріятномъ скромномъ взглядѣ
Всю прелесть сохранять.

Такъ еще въ 1791 году писала „нѣкоторая почтенная особа“ издателю единственнаго въ то время у насъ моднаго журнала („Модный магазинъ“); таковы же были въ общихъ чертахъ и созданные революціею новые идеалы красоты и изящества. Въ нихъ и нужно искать объясненій всего характера и типа наряда русской женщины начала XIX вѣка.

„Въ нынѣшнемъ костумѣ“, говоритъ неизвѣстный хроникеръ Московскаго Меркурія 1803 года, „главнымъ почитается обрисованіе тѣла. Есть ли у женщины не видно сложенія ногъ отъ башмаковъ до туловища, то говорятъ, что она не умѣетъ одѣваться или хочетъ отличиться странностью. Когда Нимфа идетъ, платье искусно подобранное и позади гладко обтянутое показываетъ всю игру мускуловъ ея при каждомъ шагѣ“. [57]

Чтобы производить такое эстетическое впечатлѣніе, платья дѣлались узкими изъ легкихъ, полупрозрачныхъ матерій: мусселина, батиста, крепа, перкаля или кисеи, плотно

охватывавшихъ станъ и наглядно обрисовывавшихъ формы. Такія платья, иногда только съ низу обшитыя каймами изъ лентъ или гирляндами изъ листьевъ, иногда же со сплошь на нихъ вышитыми мелкими узорами, бывали всегда однотонныя и чаще всего бѣлыя, что именно и придавало имъ желаемый характеръ простоты и величія. Они дѣлались спереди короткими, а сзади длинными, съ трэномъ и надѣвались на одну рубашку безъ юбки.

По мнѣнію женщинъ того времени, „самая тонкая юбка отнимала у самаго тонкаго платья всю прозрачность и обратила бы ихъ въ ханжей, которыя хотятъ быть умнѣе другихъ и безмолвно порочить всѣхъ кромѣ себя“. Климатическія условія такъ мало, однако, соотвѣтствовали этой легкомысленной модѣ, что современныя щеголихи, отказавшись отъ ненавистной имъ юбки, принуждены были волей неволей замѣнить ее „исподнимъ платьемъ мужскаго покроя изъ трико тѣлеснаго цвѣта“. [58] Но матеріи наружнаго платья продолжали оставаться прозрачными, что по прежнему давало „богинѣ“ возможность „торжествовать надъ стихіями, не страшась ни морозовъ, ни лучей солнечныхъ и щеголять такими прелестями, которыя прежде укрывали отъ любопытнаго взора Профановъ, какъ священныя Египетскія таинства“! Эти раскрытыя прелести давали даже поводъ расточать женщинамъ такія похвалы, которыя, при существующихъ у насъ понятіяхъ о приличіи, показались бы намъ, по меньшей мѣрѣ, неумѣстными. „Ни одинъ мущина уже не говорилъ о красотѣ рукъ или грудей; кто хотѣлъ сказать молодой дамѣ учтивость, тотъ хвалилъ сложеніе и формы нижнихъ ея частей“. [59]

Исходя затѣмъ, вѣроятно, изъ того же побужденія „никого безмолвно не порочить“ — лифы, съ прямыми или сердцеобразными вырѣзами, спускавшимися на юбку въ видѣ крыльевъ бабочки, почти обнажали весь бюстъ и открывали спину, эффектно выказывая красоту шеи и красивую посадку головы. Это обнаженіе бюста еще болѣе подчеркивалось короткими таліями, которыя носили съ пе-

Мода 1814 года. Съ оригинальнаго рисунка С. Галактіонова.
(Изъ собранія Е. Н. Тевяшова).

рехватомъ подъ мышками, при полномъ отсутствіи рукавовъ, замѣнявшихся помочами изъ лентъ, или при очень коротких рукавахъ, еле закрывавшихъ плечи. На руки, почти до плечъ, надѣвали длинныя, цвѣта замши, перчатки. Наконецъ, въ подражаніе костюму классической древности, ноги обувались въ „котурны“ — древне-греческую обувь безъ каблуковъ, съ переплетенными на чулкахъ лентами, а поверхъ платья надѣвались легкія, не доходившія до колѣнъ, прозрачныя туники, прикрѣплявшіяся на плечахъ аграфами изъ брилліантовъ, камней или золота, на античный манеръ. Всегда однотонныя, туники эти дѣлались цвѣта отличнаго отъ платья и обшивались каймами греческаго узора, узкими лентами или мѣховой опушкой (tunique à la russe). „Это были съ позволенія сказать чуть не просто рубашки“, съ негодованіемъ говоритъ о нихъ въ своихъ воспоминаніяхъ Е. П. Янькова, извѣстная бабушка Д. Благово, прибавляя, что „разумѣется порядочные люди не доходили до такихъ крайностей, а все же дурачились“. [60]

Но самою типичною и неотъемлемою принадлежностью женскаго туалета того времени была шаль, привезенная во Францію послѣ Египетскаго похода и настолько съ тѣхъ поръ вездѣ въ Европѣ привившаяся, что даже наши современники, изъ старшихъ по возрасту, конечно, должны и до сихъ поръ еще хорошо помнить ея преобладающее господство, продолжавшееся до конца пятидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія. Шали „кашемирскія“, стоившія въ началѣ вѣка чуть ли не цѣлое состояніе, а потомъ шелковыя, шерстяныя, батистовыя или газовыя, окаймленныя изящными бордюрами, дѣлались самыхъ различныхъ формъ и размѣровъ: длинныя, угломъ или квадратныя, — и окрашивались въ самые разнообразные, преимущественно однотонные цвѣта.

Носили шаль и лѣтомъ и зимой, всегда и всюду при себѣ; она выставлялась и пряталась, развертывалась и складывалась, обвивала станъ и окутывала грудь или, развѣваясь отъ вѣтра вокругъ головы, вдругъ закрывала ее всю,

подобно нѣжному облаку, привлекая пытливые взоры. Съ нею не разставались и на балахъ, гдѣ былъ изобрѣтенъ въ ея честь особый танецъ „па-де-шаль“, исполненіемъ котораго славились одно время двѣ наши свѣтскія красавицы: графиня Марія Зубова [61] и одна изъ княгинь Голицыныхъ.

Эта неизмѣнная спутница женщины Александровской эпохи появляется и на всѣхъ миніатюрахъ и портретахъ того времени. Мечтательно собирается закрыть свои прелести шалью изображенная на модной картинкѣ 1803 года красавица; шаль плотно облегаетъ роскошный станъ Уваровой [62] на портретѣ Ромбауера 1806 года; на ней же покоится красивая ручка миловидной Нарышкиной [63] на миніатюрѣ Beaumont 1809 года; она же, наконецъ, живописно обрамляетъ благородную фигуру графини Софіи Паниной [64] и падаетъ живыми, мастерски трактованными, складками къ прелестнымъ ножкамъ обворожительной Апраксиной, [65] на портретѣ Рисса 1818 года. Очевидно, въ то время „богиня“ безъ шали была такъ же немыслима, какъ шаль безъ „богини“.

Другою, почти столь же типичною, принадлежностью женскаго туалета былъ головной уборъ въ видѣ чалмы или тюрбана, въ первый разъ надѣтый парижанками въ подражаніе чалмѣ пріѣхавшаго въ Парижъ въ началѣ столѣтія турецкаго посланника, а быть можетъ и въ подражаніе головному убору мамелюковъ послѣ Египетскаго похода. Тюрбаны, подобно шали, также пережили всю Александровскую эпоху, хотя не могли пользоваться одинаковымъ распространеніемъ, уже благодаря тому, что надѣвались рѣже, — въ болѣе торжественныхъ случаяхъ. Дѣлались тюрбаны изъ „мериносовой“ и „кашемирской“ шали, изъ бархата, парчи, тонкой индѣйской кисеи съ золотыми полосами и бѣлаго и розоваго крепа, и носились или сложенными въ складки, или въ видѣ витой полосы съ украшеніями изъ жемчуговъ и драгоцѣнныхъ каменьевъ или съ султанами изъ перьевъ.

Такой тюрбанъ, съ прикрѣпленной къ нему массивными золотыми брошками воздушной и легкой фатой, украшаетъ

восхитительную, несмотря на ея нѣсколько холодную правильность чертъ, головку сантиментальной графини Гурьевой, изображенной художникомъ въ элегической позѣ, съ лирой въ рукѣ. [66] Тюрбаны же, или скорѣе чалмы, перевитыя съ волшебнымъ искусствомъ прозрачными тканями, окутываютъ головки Уваровой и Паниной. Въ такомъ же головномъ уборѣ попадаются портреты и гораздо позднѣйшаго, даже Брюлловскаго, времени. Это былъ, очевидно, парадный уборъ — уборъ свѣтскихъ выѣздовъ, баловъ и портретовъ, — граціозное и неотразимое оружіе женщины того времени, часто таившее, быть можетъ, послѣдній ударъ не покорявшемуся ея прелестямъ сердцу.

Объ остальныхъ, болѣе обыденныхъ, женскихъ уборахъ и о всѣхъ ихъ безчисленныхъ разновидностяхъ можно сказать только то, что, внѣ всякой зависимости отъ ихъ красоты и изящества, такъ субъективно всегда мѣняющихся, въ соотвѣтствіи съ измѣненіями типа ихъ обладательницъ, они, подобно женскому наряду, отличались опредѣленнымъ стремленіемъ къ упрощенію размѣровъ и формъ.

Всѣ сложные уборы конца XVIII столѣтія, всѣ „адмиральскія шляпы“ — корабли со снастями и снарядами, пушками и батареями, „шляпы-пуфы“, съ разложенными впереди знаменами и литаврами, „Минервины шишаки“, „чепцы-побѣды“, шляпы съ громадными полями — всѣ затѣйливыя и причудливыя постройки, возвышавшіяся на женскихъ головкахъ и носившія, по недоразумѣнію, названія шляпъ, уступили вдругъ мѣсто самымъ простымъ и непритязательнымъ уборамъ. Это были плоскодонные „корнеты“ и „капоты“ съ козырьками или завернутыми спереди полями, — убранныя цвѣтами и лентами соломенныя шляпы, перевязанныя косынкой „á la marmotte“, — скромныя золотыя сѣтки съ золотыми жолудями на концахъ и токи съ перьями и складками спереди „en gueule de loup“. Носились даже, взамѣнъ шляпъ, кружевныя, длинныя косынки и прозрачные чепчики и наколки изъ цвѣтныхъ матерій или кружевъ, иногда окаймленныя спереди „барбой“.

Такую же простоту преслѣдовали и женскія прически, впавшія даже въ непонятную, въ этомъ отношеніи, и уродливую крайность. За нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ ни у одной женщины не было достаточно волосъ для прически; теперь у всѣхъ, — ихъ оказалось слишкомъ много. Вмѣсто воздвигавшихся на головахъ щеголихъ высокихъ горъ, холмовъ, усыпанныхъ цвѣтами, луговъ, пѣнистыхъ потоковъ изъ искусственныхъ прядей косъ и локоновъ, вмѣсто сложнѣйшихъ и громоздкихъ причесокъ, вродѣ „прелестной простоты“ или „расцвѣтающей пріятности“ — появились вдругъ гладко остриженныя головы или „половинная“ стрижка головъ, съ бритыми или коротко подстриженными на затылкѣ волосами, въ подражаніе послѣднему туалету осужденнаго на казнь. Такія прически назывались сначала „à la victime“ или „à la guillotine“, а, впослѣдствіи, когда волосы начали завивать мелкими кудрями по всей головѣ, — „à la Titus“.

Мода на стриженные головы и затылки, строго запрещенная во времена Павла, снова вернулась въ первые годы царствованія Александра,[67] но, уже благодаря одному тому, что она лишала женщину одного изъ существенныхъ ея украшеній, долго продержаться не могла. Вскорѣ волосы были снова отпущены и начали зачесываться къ верху, такъ, что затылокъ оставался открытымъ, причемъ ихъ иногда заплетали въ косы, которыя обвивали вокругъ головы или завивали спереди мелкими буклями, спуская ихъ вдоль щекъ короткими локонами — „фаворитками“ или „бандо“. Причесывались также „à l'antique“, или съ большими гребнями, украшенными каменьями, или вплетая въ волосы гирлянды цвѣтовъ, сѣточки изъ мелкаго жемчуга и повязки, украшенныя мозаиками, а особенно камеями.

Камеи, привезенныя Императрицею Жозефиною изъ Италіи въ Парижъ, а оттуда перешедшія къ намъ, были излюбленнымъ украшеніемъ женщинъ той эпохи. Ихъ носили не только на гребняхъ, но и въ ожерельяхъ, браслетахъ и кольцахъ, оправленными въ брилліанты.

Мода 1818—1819 годовЪ. С. П. Апраксина, раб. Рисса.
(Собств. гр. А. Апраксина).

Изъ другихъ, наиболѣе типичныхъ, драгоцѣнностей начала столѣтія, въ большой модѣ, и въ полномъ соотвѣтствіи съ сантиментальнымъ направленіемъ эпохи, были золотые медальоны, часто въ видѣ сердецъ, съ воспроизведеніемъ любимаго человѣка или его волосами, кольца съ девизами и легкіе маленькіе вѣера изъ крепа съ вышитыми золотыми, серебряными или стальными блестками — плакучими ивами, водопадами и снопами. [68]

Что касается, наконецъ, верхней одежды щеголихъ того времени, то она, волей неволей, была сообразована съ требованіями суроваго климата. Поэтому, хотя носились и „дульеты“ — ватныя пальто, и легкія бархатныя и атласныя мантильи (mantelet), и пелерины, отороченныя лебяжьимъ пухомъ (pélerine en duvet de cygne) и „витшуры“ — легкія шубки, но тяжелые мѣха никогда не выходили изъ моды.

„Роскошь, въ этомъ отношеніи, изумительна“, пишетъ одинъ изъ иностранцевъ о Москвѣ начала столѣтія. „Собольи шубы отъ 1000 до 5000 рублей очень обыкновенны. У жены каждаго ремесленника есть шуба, покрытая шелковой или другой какой подобной матеріей и стоившая отъ 50 до 60 рублей. Самая послѣдняя крѣпостная дѣвушка выходитъ зимою со двора не иначе, какъ въ шелковомъ салопѣ на заячьемъ мѣху. Витшуры изъ обыкновенныхъ волчьихъ шкуръ, въ которыхъ иногда ходятъ въ Германіи важные господа, въ Москвѣ носитъ только прислуга“. [69]

Таковымъ, въ общихъ чертахъ, оставаясь конечно въ предѣлахъ простого наброска, представляется намъ внѣшній обликъ женщины начала Александровскаго царствованія.

„Должно признаться“, говоритъ все тотъ же хроникеръ модъ Московскаго Меркурія 1803 г., „что никогда еще не было и впредь, конечно, не будетъ другаго наряда, столь выгоднаго красотѣ. Всякая недурная женщина, одѣтая по нынѣшнему, кажется божествомъ; не имѣющіе ни глазъ, ни чувствъ могутъ только спорить противъ сей истины“. [70]

Не будемъ спорить и мы. — Женскій нарядъ того времени, въ изящномъ сочетаніи подчеркнутой красоты тѣ-

лесныхъ формъ съ величавой простотой, былъ дѣйствительно въ высшей степени благороденъ и эстетиченъ, производя то удивительное впечатлѣніе цѣльности и единства, которое до него производила, быть можетъ, только одна одежда классической древности. Такъ же строги и стильны были его мельчайшія подробности: матовый оттѣнокъ воздушныхъ матерій, пропускающихъ свѣтъ, мягкія и жизненныя, именно благодаря ихъ легкости, складки, скромная умѣренность отдѣлки и самая изящная его принадлежность — длинный и живописный трэнъ, такъ плавно извивавшійся вокругъ женщины, такъ покорно слѣдившій за ея малѣйшимъ движеніемъ, придававшій ея граціозной фигурѣ такую змѣиную гибкость.

И въ какой строгой гармоніи была изящная простота этого наряда, съ настроеніями и чувствами сантиментальной женщины того времени, которая должна была выказывать свою „чувствительность“ въ разговорѣ, движеніяхъ и голосѣ, „а пуще всего въ глазахъ“, [71] которая такъ стремилась „открыть свою грудь всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему и дойдти до страсти къ добру и желанія всеобщаго блага“. Какъ онъ образно ее уносилъ своими мечтательно бѣлыми тканями и стройно подымающими станъ ея формами въ заоблачную высь этихъ недостижимыхъ стремленій!..

Правъ неизвѣстный хроникеръ 1803 года, утверждая, что въ этомъ строгомъ нарядѣ всякая красивая женщина напоминала спустившуюся съ неба богиню. Молодость и красота никогда не выступали въ болѣе подходящей имъ рамкѣ.

Правъ и знакомый намъ Вигель, говоря въ своихъ „Воспоминаніяхъ“, что на балы той эпохи можно было глядѣть какъ на „древніе барельефы или Этрусскія вазы“. Въ старинномъ залѣ, въ блескѣ сверкающихъ огней, всѣ эти стройныя сильфиды, плавно скользившія подъ звуки торжественныхъ, забытыхъ нами, танцевъ, были дѣйствительно классически прекрасны.

Но правы и мы, когда, воскрешая мимолетною мыслью идеальный обликъ красавицы тѣхъ давнихъ временъ, мы его воплощаемъ въ этомъ, именно, образѣ сантиментальной и поэтичной Психеи, полной такой чарующей прелести, съ томной граціею жестовъ и величавой красотою движеній, — правы потому, что именно этотъ нарядъ былъ наиболѣе стиленъ, типиченъ и выдержанъ для всей Александровской эпохи.

Блестящимъ метеоромъ промелькнула воздушная „богиня“ начала XIX вѣка. Приблизительно съ 1806 года, въ ущербъ общей стильности наряда, женщины начали прикрывать свои чары. Исчезли легкія, полупрозрачныя ткани, утратилась ихъ благородная простота. Платья начали носить изъ болѣе плотныхъ матерій, гладкихъ: гро-муара, гро-детура, гро-гро, гро-д'оріана, сатенъ-тюрка, бомба, и затканныхъ: пети-броше, пети-семе, гранъ-рамажъ (или „большая ромашка“, какъ называли торговцы), матерій, вышитыхъ золотомъ и серебромъ, и бархата. Отказались также отъ однотоннаго бѣлаго цвѣта, замѣнивъ его разными другими цвѣтами, которые, особенно къ 20-мъ годамъ, окрестили самыми странными и невѣроятными названіями: упавшей въ обморокъ лягушки [72] (grenouille évanouie), испуганной мыши, (souris éffrayée), влюбленной жабы (crapaud amoureux), мечтательной блохи (puce rêveuse), и даже паука, замышляющаго преступленіе (araignée méditant un crime).

Всѣ эти плотныя и цвѣтныя ткани окончательно уничтожили воздушность прежняго наряда. Но этой цѣли больше и не преслѣдовали. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда юбки носились изъ гладкой матеріи, ихъ отдѣлывали по низу громоздкою орнаментаціею изъ прошвъ, вышивокъ, рюшей и оборокъ. Сложные ихъ узоры не могли производить прежняго впечатлѣнія легкости, единства и цѣльности, уже благодаря тому, что положенные, хотя бы и на однотонный фонъ, рисунки не были достаточно мелки, чтобы составлять какъ бы оттѣнокъ этого фона.

Безслѣдно, и конечно тоже въ ущербъ стильности, исчезъ затѣмъ трэнъ, такъ изящно завершавшій женскій туалетъ и оставлявшій такой широкій просторъ всякому личному творчеству въ умѣніи граціозно поднять его на руку или изящно откинуть и расположить. Платья все болѣе укорачивали и суживали; въ 1808 году изъ подъ нихъ видны были ноги, въ 1810-омъ — они уже доходили только до щиколотки и лишь къ началу 1830-хъ годовъ ихъ опустили снова до полу.

Извѣстная уже намъ Янькова утверждаетъ, что „платья были въ то время пребезобразныя, узки, какъ дудки, ихъ совсѣмъ окургузили“ [73] — и ея мнѣніе не лишено основанія. Короткія и узкія платья должны были казаться еще болѣе куцыми и „кургузыми“, какъ вслѣдствіе моды на прямыя, не скошенныя юбки, производившія около таліи цѣлый рядъ утолщающихъ ее сборокъ, такъ и вслѣдствіе высокихъ талій, которыя носились по прежнему, чуть не подъ мышками, вплоть до 1822 или 1823 года.

„Несмотря на проказы моды“, говоритъ хроникеръ Московскаго Телеграфа 1824 года, „нельзя не поблагодарить ее за уничтоженіе короткихъ корсетовъ, [74] совершенно неприличныхъ стройному стану, столь обыкновенному Россіянкамъ“. [75] Эта благодарность была совершенно умѣстна... Высокія таліи, подчеркнутыя, къ тому же, „канзу“ и „спенсерами“, коротенькими съ фалдами кофточками, и часто перехваченныя подъ самою грудью широкою лентой, съ длин-

Мода 1822 года. Литографія А. Мартынова.
(Изъ собранія Е. Н. Тевяшова).

ными распущенными концами, нарушали стройную гармонію женскаго тѣла, не оправдываясь, какъ въ нарядѣ начала столѣтія, ни стремленіемъ поддерживать полу-обнаженный бюстъ, закрывавшійся уже тогда корсажемъ, ни строгою стильностью всѣхъ остальныхъ принадлежностей этого наряда.

Едва ли также, при такихъ короткихъ таліяхъ и платьяхъ, могли казаться изящными введенные въ 1808 году въ моду пышные, искусственно увеличивающіе ширину плечъ, рукава, которые носили въ видѣ буффовъ по французской модѣ конца XVI и XVII столѣтія. Мода на „буффы“ просуществовала приблизительно до 1818 года, когда опять появились прежніе граціозные полурукавчики, спускавшіеся съ плечъ, какъ бы въ видѣ эполетокъ, и замѣненные, въ свою очередь, къ серединѣ 20-хъ годовъ рукавами „à la gigot“ или „à l'éléphant“. Эти рукава чрезмѣрно расширялись къ плечамъ, съ цѣлью подчеркнуть, быть можетъ, манерную грацію появившихся въ то время осиныхъ талій.

Вообще, въ нарядѣ того времени утрачена была „милая простота“, которая по словамъ хроникера Литературныхъ Листковъ, „съ 1816 года примѣтно исчезаетъ“. „Все же у насъ менѣе мотовства, чѣмъ въ другихъ государствахъ“, наивно прибавляетъ тотъ же хроникеръ, „отъ того, что между прекраснымъ поломъ болѣе нравственности, а нравственности болѣе, потому, что у насъ существуютъ Смольный и другіе институты въ видѣ разсадниковъ семейнаго счастья, гдѣ даже иностранцы должны почерпать образцы нравственнаго образованія“. [76]

На самомъ дѣлѣ „милая простота“ исчезаетъ ранѣе 1816 года, а именно — около 1806 — 1807 годовъ. Съ этихъ поръ женскій туалетъ начинаетъ носить характеръ скорѣе фантастическій и жанровый, отвѣчавшій гораздо менѣе прежняго — идеалу одежды всякой женщины: тщательно скрывать недостатки и наиболѣе выгодно выказать красоту пропорцій. Эта особенность и служитъ, быть можетъ, наиболѣе характернымъ признакомъ наряда всей послѣдующей эпохи Александровскаго царствованія.

Та же утрата простоты проявляется въ большинствѣ головныхъ уборовъ и причесокъ. „На головѣ“, говоритъ Янькова, „носили токи и береты, точно лукошки какія, съ цѣлымъ ворохомъ перьевъ и цвѣтовъ, перепутанныхъ блондами. Уродливѣе ничего и быть не могло, въ особенности противны были шляпки, что назывались кибитками (chapeau kibick)“. [77] И дѣйствительно, женскія шляпы, особенно послѣ пребыванія въ 1814 году союзныхъ войскъ въ Парижѣ и заимствованія формъ головныхъ уборовъ у офицеровъ союзной арміи, приняли ужасающіе размѣры и формы и были лишены всякой граціи и изящества. Эта были шляпы „à l'anglaise“, тяжелыя и массивныя, съ безчисленнымъ множествомъ оборокъ и плоекъ; — à la russe“, съ очень маленькими полями и высокою головкою — настоящіе кивера, украшенные бѣлыми пѣтушиными перьями или султанами; токи „à la polonaise“; австрійскія шляпы-фуражки; шляпы въ видѣ рыцарскихъ шлемовъ съ забралами и, наконецъ, что не лишено оригинальности, — даже головные уборы въ видѣ русскихъ кокошниковъ, возвращавшихся обратно къ намъ, въ качествѣ парижской моды.

Попадались, однако, среди этой ужасающей безвкусицы и рѣдкія исключенія. — Токи, напримѣръ, или береты, всегда придающіе женской головкѣ такую заманчивую прелесть задора, были несомнѣнно изящны. Не всегда были уродливы и появившіяся около 1808 года шляпы-кибитки, хотя, дѣйствительно, нѣсколько тяжелыя, съ ихъ убранными цвѣтами и лентами кузовами и слишкомъ широкими полями. На овалѣ миловиднаго личика, онѣ даже казались граціозными. Живописнымъ этому доказательствомъ служатъ обѣ Мартыновскія литографіи, и особенно та изъ нихъ, на которой молодая дѣвушка съ кибиткой на головкѣ чертитъ съ такою милой наивностью на стволѣ тѣнистаго дерева вензель, срисовавшаго ее художника.

Отсутствіе простоты замѣчается и въ женскихъ прическахъ. Въ началѣ эпохи прически были еще довольно изящны и не сложны. Такъ, въ 1808 году, носили длинные

Мода 1822 — 1823 годовъ. Графиня М. Д. Гурьева.
Собств. Е. А. Нарышкиной.

локоны „a la Ninon“, артистически расположенные вокругъ головы, безъ всякихъ украшеній. Въ 1815—1818 годахъ были въ модѣ прически, подобныя той, которую мы видимъ на Апраксиной — небрежно раздѣленныя тонкою нитью пробора, подъ живописнымъ пучкомъ незатѣйливыхъ локоновъ, спускаются по обѣимъ сторонамъ бѣлоснѣжнаго лба бахромы шелковистыхъ кудрей. Но къ 1823—1825 годамъ появились прически съ массою буколь и накладныхъ волосъ, чрезвычайно сложныя и громоздкія. „Пукли были необыкновенно велики“, пишется въ хроникѣ модъ тѣхъ же Литературныхъ Листковъ, „взбитые волосы, совсѣмъ закрывающіе острые или томные глазки, напоминали о томъ щастливомъ времени, когда нельзя было въ люди показаться безъ двухаршинной прически“. [78] Характернымъ образцомъ такой прически служитъ одна изъ модныхъ картинокъ 1825 года, — какъ будто снятая съ знакомой намъ „Лизаньки“.

Нѣсколько словъ, въ заключеніе о балахъ того времени. Не отличаясь строгою стильностью начала столѣтія, они должны были тѣмъ не менѣе производить впечатлѣніе своеобразной и оригинальной красоты, уже благодаря необычайному и живописному разнообразію современныхъ бальныхъ туалетовъ, воплощавшихъ собою какъ бы нѣсколько историческихъ эпохъ. Старики, — отставные сановники Екатерининскаго времени, князья Юсуповъ, Куракинъ, Лобановъ и Долгоруковъ, Лунинъ и др. появлялись въ жабо, камзолахъ, чулкахъ и башмакахъ, — „а которые и съ красными каблуками“, — этимъ доказательствомъ знатности, перенятымъ изъ Франціи. Княгиня Прасковья Михайловна Долгорукова одѣвалась до старости (ум. 1844) какъ при Екатеринѣ II. [79] Второе поколѣніе продолжало держаться моды начала столѣтія. Наконецъ молодежь одѣвалась по послѣдней парижской модной картинкѣ.

Такъ, на балу у Апраксиныхъ въ Москвѣ, въ 1818 году, „молодая хозяйка, прекрасная собой, свѣжая и румяная какъ роза, носила бѣлую атласную юбку въ клѣтку, шитую

бусами, а на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ клѣтки пересѣкались, были крупные солитеры, лифъ бархатный, ярко-красный, также шитый бусами и солитерами". У дочерей Яньковой на томъ же балу были платья „съ большими букетами по бѣлой дымкѣ", а на балу въ Благородномъ Собраніи — „платья вышитыя мелкими мушками или горошкомъ, серебряною битью, черезъ рядъ матовою и блестящею". На одной изъ подругъ молодыхъ Яньковыхъ было платье „обшитое золотою и серебряною бахромою, а на головѣ — золотые цвѣты и листья". [80] Появлялись также, особенно непосредственно послѣ 1812 года, и національные наряды. Знаменитая княгиня Евдокія Голицина, прозванная „Princesse Nocturne" и воспѣтая Державинымъ княгиня Екатерина Голицына, „Жидовочка", — послѣдняя по непреклонному желанію мужа, — наряжалась на всѣ балы въ сарафаны и кокошники. [81]

Этимъ я заканчиваю предлагаемый мною очеркъ женскаго туалета Александровскаго времени. Нѣкоторыя исключительныя его особенности, не говоря уже о необычайной скудости бытоваго матеріала въ литературѣ и живописи того времени, объяснятъ, быть можетъ, его несомнѣнные пробѣлы и пропуски.

Въ свойствахъ каждаго наряда имѣется безчисленное множество оттѣнковъ, мѣняющихся, смотря по цвѣту ткани и по мотивамъ украшенія: повторяются ли они или чередуются, богаты ли они или скудны, разбросаны или ску-

Мода 1825 г.

чены, въ безпорядкѣ или симметріи. Всѣ эти оттѣнки особенно трудно уловимы въ эпоху Александровскаго царствованія, которое представляетъ собой отраженіе вкусовъ трехъ различныхъ историческихъ эпохъ современной ему Франціи — Консульства, Первой Имперіи и Реставраціи Бурбоновъ. Вкусы женщинъ во Франціи, а слѣдовательно и у насъ, измѣнялись въ это время съ головокружительною быстротою. Едва появлялась одна мода, какъ она уже была низложена послѣдующею, за которой слѣдовала другая, въ безконечно-чередующемся разнообразіи. Герои и героини французскихъ модныхъ романовъ и совершенно ничтожныя событія парижской жизни подавали вдругъ поводъ къ тѣмъ или другимъ измѣненіямъ уборовъ, причесокъ и нарядовъ, къ которымъ такъ же быстро и внезапно охладѣвали. Съ 1815 по 1830 г.г. появилось до 10.000 различныхъ фасоновъ и покроевъ женскихъ шляпъ. И это примѣръ, конечно, не единичный. Услѣдить за такими непостижимыми причудами и капризами моды, хотя бы въ предѣлахъ поверхностнаго очерка, потребовало бы труда, значительно превосходящаго размѣры журнальной статьи.

Указываютъ ли, однако, всѣ трудности, сопряженныя съ болѣе обстоятельнымъ и полнымъ изслѣдованіемъ исторіи костюма этой эпохи, что отъ такого изслѣдованія слѣдуетъ отказаться? — Конечно нѣтъ. Женскіе наряды и моды играютъ въ жизни человѣчества гораздо бо̀льшую роль, чѣмъ это принято думать, вліяя на всѣ отрасли искусства, отражаясь на идеяхъ эпохи и политической экономіи націи, являясь важнымъ факторомъ въ общественной жизни народовъ. Такое же значеніе и вліяніе они, конечно, имѣли и у насъ. Поэтому болѣе подробное и живописное разслѣдованіе Александровскаго времени въ этомъ, именно, отношеніи представлялось бы и необходимымъ и желательнымъ.

Этотъ будущій трудъ долженъ соединить въ себѣ тонкую критику женщины, опытной въ искусствѣ нравиться, чуткое пониманіе художника, глубокое мышленіе философа. Онъ долженъ быть, кромѣ того вдохновленъ любовною па-

мятью прошлаго. — Окрыленные этимъ трепетнымъ чувствомъ, тогда вновь оживутъ передъ нами, изъ пелены вѣкового тумана, граціозные и нѣжные призраки канувшихъ въ вѣчность временъ — въ дымкѣ прозрачнаго тюля, въ гармоніи радужныхъ тканей...

Вѣеръ есть снарядъ для навѣванія на лицо прохлады; состоитъ изъ листа разной отдѣлки, который распускаютъ и которымъ машутъ.

Березинъ. Энциклопедическій словарь.

„Я на васъ возложить хочу трудъ вдохновенный“, сказала однажды Венера Амурамъ. „Вамъ знакома, конечно“, продолжала она, „та священная птица, которая влечетъ колесницу Юноны, блистая радугой перьевъ, при свѣтѣ могучаго солнца? Пусть ваше искусство ихъ красоту воплотитъ. Набросьте легкую ткань на рядъ листиковъ тонкихъ и гибкихъ и нѣжною кистью всю эту ткань разукрасьте. Ревниво и спѣшно ихъ пряча, вскрывая ихъ гордо и смѣло, ими изящныя руки навѣютъ къ пылающей груди прохладныхъ, игривыхъ Зефировъ и васъ, легкокрылыхъ малютокъ. И вашимъ созданьемъ, малютки, придайте красавицамъ Франціи, родины милой моей, къ ихъ прелестямъ новую прелесть“.

Такъ объясняетъ возникновеніе вѣера одна старинная французская поэма. И любуясь французскимъ вѣеромъ

XVIII вѣка, съ котораго я и начинаю мою замѣтку, [82] невольно вѣрится въ богатую фантазію красивой аллегоріи.

Да, именно во Франціи богини любви и красоты вдохновила это созданіе прекраснаго искусства. По мановенію ея волшебнаго жезла, поднесли ей далекія, невѣдомыя страны узорчатое дерево, слоновую кость, перламутръ съ переливами пурпура, желтовато-золотую черепаху, самоцвѣтные камни, благородное золото. И, взявъ въ свои руки эти заморскіе дары, искусные работники превратили ихъ въ тонкіе и гибкіе листики, покрыли эти листики изящною тканью, включили въ оправу изъ эмали и золота и осыпали брилліантами и дорогими каменьями. А влюбленные художники, выбравъ самыя нѣжныя и свѣтлыя краски — блѣдно-розовую, палевую, золотисто-оливковую и лазоревую, начали вдохновенною кистью прославлять на нихъ радости жизни и упоеніе любви. Тогда, восхищенная своимъ прекраснымъ созданіемъ, богиня одарила его чудеснымъ искусствомъ волшебнаго слова. Но понимать его можетъ лишь тотъ, кто самъ смиренно склоняетъ свою голову передъ ея дымящимъ алтаремъ.

— „Я замужемъ“, говоритъ, отмахиваясь, развернутый вѣеръ.

— „Вы мнѣ совершенно безразличны“, объясняетъ онъ же, закрываясь.

— „Будьте довольны моей дружбой“, открывается первый его листикъ.

— „Вы страдаете, я вамъ сочувствую“, открывается второй.

— „Можете быть смѣлы и рѣшительны“, вѣеръ держится стрѣлой.

— „Ты мой кумиръ“, открываются всѣ его листики. [83]

Вотъ какъ умѣетъ божественный вѣеръ передавать вдохновенную симфонію чувства: окрылять влюбленныхъ лучами надежды и ввергать ихъ въ отчаяніе, горѣть пламенемъ страсти, карать позоромъ равнодушія. Не даромъ шаловливые и лукавые Амуры, послушные велѣнію прекрасной богини, такъ щедро наградили его заманчивыми качествами ея земного

воплощенія: нѣжностью, граціей, изяществомъ, живой смѣной впечатлѣній, красотой и измѣнчивымъ непостоянствомъ.

Исторія искусства не подчиняется строгимъ и неподвижнымъ законамъ. Искусство вѣчно живетъ и обновляется, то опережая свое время, то отъ него отставая, проявляя на первыхъ же порахъ своего существованія зачатки будущей зрѣлости и облекаясь въ самую блестящую его эпоху въ отжившія формы прошедшаго.

Зачатки пышнаго расцвѣта французскаго вѣера XVII вѣка кроются въ первой половинѣ царствованія Людовика XIV. Въ 1678 г., говоритъ „Статистика Парижской торговли“, [84] король согласился на учрежденіе особаго цеха вѣерныхъ мастеровъ. Мастерамъ этимъ было разрѣшено, по статутамъ, выдѣлывать всѣ составныя части вѣеровъ, кромѣ оправы, которую они должны были пріобрѣтать или у особыхъ рѣзчиковъ, или же, — когда она состояла изъ благородныхъ металловъ, — у ювелировъ. Они получили также право украшать живописью листья вѣера (которые тогда выдѣлывались преимущественно изъ слоновой кости) и ихъ покрышку: лайку, пергаментъ и „франжипанъ“ — такъ называлась кожа, надушенная особаго рода запахомъ, введеннымъ въ то время въ моду италіанскимъ маркизомъ Франжипани.

Съ этихъ поръ вѣеръ, хотя извѣстный во Франціи еще съ XIV вѣка и уже со временъ Екатерины Медичи [85] вдохновлявшій поэтовъ и художниковъ, становится неизмѣннымъ спутникомъ всякой свѣтской женщины, желающей нравиться. Вѣеръ ей сопутствуетъ на величавыхъ Версальскихъ церемоніяхъ, въ натянутой скукѣ пріемовъ Марли, въ любовныхъ идилліяхъ и сказкахъ двухъ послѣдующихъ царствованій; онъ

появляется „au petit lever“ красивой куртизанки, „au coucher de la mariée“, всегда слѣдуя современному ему направленію въ искусствѣ. Какъ же отразилось на вѣерѣ искусство царствованія Людовика XIV?

Ни одна изъ разнообразныхъ эпохъ столь богатой событіями исторіи Франціи не воплотила въ своей жизни съ такой поразительной правдой выдающихся особенностей французскаго народа, какъ эпоха апогея его монархіи. Дворъ, исключительно живущій этикетомъ, и народъ, всегда отличавшійся склонностью къ декоративной помпѣ: монархической, клерикальной или республиканской, были точно созданы другъ для друга. Вотъ, быть можетъ, почему эта эпоха и оставила за собой ту незыблемую славу, хотя холоднаго и искусственнаго, но до сихъ поръ еще не превзойденнаго, великолѣпія, которымъ отличаются всѣ произведенія ея литературы и искусства.

Вѣеръ времени Людовика XIV былъ такъ же великолѣпенъ, какъ его дворцы, сады, картины, статуи и мебель, и, подобно живописи и скульптурѣ, вдохновлялся, главнымъ образомъ, греческой миѳологіей, героической аллегоріей и исторіей: похожденіями Троянцевъ, сценами изъ Корнеля и Расина, подвигами Геркулеса, похищеніемъ Сабинянокъ, судьбой Дарія и Александра.

Но миѳологія грековъ, подъ ласковыми и улыбающимися образами, скрывала самыя серьезныя и свѣтлыя мысли; миѳологія же Франціи конца XVII вѣка была исключительно посвящена прославленію величія Людовика XIV и красоты его знаменитыхъ фаворитокъ. Боги и герои Олимпа спустились на тронъ французскихъ королей, а граціозныя богини очутились въ раздушенныхъ будуарахъ куртизанокъ. Тою же рабскою угодливостью запечатлѣли свое вдохновеніе героическая аллегорія и исторія. Король, въ видѣ Аполлона въ лучахъ или громовержца Юпитера, маркиза Монтеспанъ, въ видѣ Венеры, или герцогиня Ла-Вальеръ, окруженная преклоняющимися передъ нею Музами, [86] сдѣлались любимыми мотивами орнаментаціи вѣера.

Вѣеръ эпохи Людовика XIV. (Золото). Одиссей у Ликомеда.

Три вѣера изъ воспроизводимыхъ при настоящей замѣткѣ, хотя и отступаютъ отъ такихъ, чисто придворныхъ сюжетовъ, всё же являются типичными представителями „великолѣпнаго“ времени. Лучшій изъ нихъ находится въ Галлереѣ Драгоцѣнностей [87] и изображаетъ Одиссея у дочерей Ликомеда — сюжетъ извѣстный въ живописи самыхъ разнообразныхъ временъ и народовъ, начиная отъ Помпейскихъ фресокъ и кончая мастерами семнадцатаго вѣка: Рубенсомъ и Тенирсомъ и даже девятнадцатаго — Реньо и Делакруа.

Ѳетида, мать Ахиллеса, узнавъ отъ оракула, что ея сына ждетъ ранняя смерть, воспитывала его переодѣтымъ въ женское платье съ дочерьми царя Ликомеда. Хитроумный Одиссей проникъ, подъ видомъ торговца, къ царскимъ дочерямъ и принялся передъ ними раскладывать воинскіе доспѣхи и оружіе; одна изъ нихъ, увидѣвъ копье и щитъ, тотчасъ же ими завладѣла. Это убѣдило Одиссея, что передъ нимъ переодѣтый герой, котораго онъ и уговорилъ принять участіе въ Троянскомъ походѣ.

Величавая торжественность украшающей вѣеръ живописи, ея архитектурная орнаментація, покрой платья Ахиллеса, сказочная наконецъ роскошь оправы, состоящей изъ золотыхъ, съ строгимъ орнаментомъ, листьевъ, и ручки, осыпанной крупнѣйшими изумрудами и брилліантами — носятъ на себѣ явные слѣды чисто „королевскаго“ искусства.

Второй вѣеръ, той же Галлереи Драгоцѣнностей и въ такой же золотой, хотя менѣе роскошной оправѣ, значится въ составленномъ управленіемъ Эрмитажа нѣмецкомъ (!) каталогѣ, изображающимъ на одной сторонѣ — Императрицу Елисавету и турецкое посольство, а на другой — ту же Императрицу передъ осажденною турецкою крѣпостью. Правильность этого опредѣленія въ высшей степени сомнительна. Не говоря уже о полномъ несходствѣ сидящей на тронѣ женщины съ Елисаветой Петровной и нерусскихъ знаменахъ на обратной сторонѣ вѣера, уже одинъ строгій орнаментъ листьевъ и отсутствіе въ трактовкѣ сюжета свойственной серединѣ XVIII вѣка манерности, заставляетъ

отнести его къ послѣднимъ годамъ XVII столѣтія. Елисавета, къ тому же, не могла и аллегорически присутствовать при осадѣ турками крѣпости. Не представляетъ ли этотъ вѣеръ скорѣе прославленіе побѣды надъ турками Яна Собѣсскаго и не былъ ли онъ поднесенъ по этому случаю его женѣ Марисенькѣ — Marie D'Arquien, француженкѣ родомъ?

Третій вѣеръ, принадлежащій графинѣ Е. В. Шуваловой, можетъ быть отнесенъ къ самому послѣднему времени царствованія Людовика XIV. Онъ состоитъ изъ „цѣльныхъ", безъ покрышки, листьевъ изъ слоновой кости, въ перламутровой ручкѣ, и представляетъ изъ себя типъ „éventail brisé", только что введеннаго въ то время въ моду и существовавшаго одновременно съ вѣеромъ въ покрышкѣ — „éventail plissé". На его листьяхъ изображено похищеніе Прозерпины.

Однажды, когда юная богиня, вмѣстѣ съ подругами, собирала по полямъ и лугамъ душистые цвѣты, внезапно разверзлась земля и появился на своей колесницѣ властитель царства тѣней, который увлекъ ее въ свой дворецъ.

Застывшія въ академическомъ отчаяніи подруги, искусственная поза Прозерпины, типичныя для эпохи, развѣвающіяся складки одежды Плутона, и вся театральная условность композиціи съ достаточною ясностью опредѣляютъ ея стиль. Къ послѣднимъ же годамъ царствованія Людовика XIV я отношу этотъ вѣеръ, какъ по соотвѣтствующему именно тому времени китайскому орнаменту, который окаймляетъ его листья, такъ и по его сравнительно скромнымъ размѣрамъ.

Этою скромностью французскій вѣеръ начала XVII вѣка былъ обязанъ ханжеству и строгому формализму послѣдней фаворитки короля, Франсуазы Ментенонъ, возставшей противъ роскоши нарядовъ и убранства. Къ концу жизни Людовика XIV, загнанный вѣеръ, скрываясь отъ взоровъ суровой фаворитки, разстался съ перевязывавшей его ручку лентой (badin), съ кружевами, въ которыхъ онъ появлялся со временемъ Кольбера [88] и съ коварными окошечками изъ слюды въ его листьяхъ, позволявшими видѣть и быть незамѣченной (éventail à lorgnette). Онъ забылъ, наконецъ, свои льстивыя

Вѣеръ эпохи Людовика XV (Перламутръ и золото). „Пріѣздъ королевы“.
(Собств. кн. А. А. Оболенской-Нелединской-Мелецкой).

аллегоріи и сталъ такимъ маленькимъ и ничтожнымъ, что его можно было спрятать въ кулачокъ самой изящной маркизы. Это позорное его униженіе продолжалось, однако, не долго.

По неумолимому закону контрастовъ, реакція противъ всякаго излишества и чрезмѣрности впадаетъ обыкновенно въ противоположную крайность. Конечно, въ исторіи народовъ громадныхъ скачковъ не бываетъ и между различными ея эпохами можно всегда найти тѣсную связь и преемственность, но то рѣзкое превращеніе внѣшнихъ формъ жизни, которое наступило во Франціи послѣ смерти Людовика XIV, все же поражаетъ своею внезапностью. Почти непосредственно послѣ натянутой скуки Короля-Солнца наступаетъ непрерывный праздникъ его преемниковъ — скука неустаннаго наслажденія; послѣ величавой трагедіи съ высокопарной декламаціей — слишкомъ нарядная шутка, скука вѣчной улыбки.

Эта улыбка XVIII вѣка была вдохновлена, какъ наглядно показываетъ исторія Франціи, исключительно женщиной, ея безграничнымъ господствомъ надъ мыслью и чувствомъ. Въ это удивительное время всѣ помыслы властителей, литераторовъ, поэтовъ и общественныхъ дѣятелей были направлены къ единственной цѣли ея прославленія, одушевлены однимъ желаніемъ ея обладанія; ея пороки сдѣлались качествами, а качества — предметами культа.

Какими же качествами отличалась та женщина, которой весь XVIII вѣкъ обязанъ пережившимъ поколѣнія ореоломъ неувядаемой славы? — Была ли она добродѣтельной матерью,

вѣрной женой, самоотверженной подвижницей, святой? — Нѣтъ, — это была Manon Lescaut, съ ея порочною чувственностью и откровеннымъ цинизмомъ, послужившими такими же источниками вдохновеннаго творчества, какъ ея изящная красота и притягательная грація. Это была маркиза Помпадуръ, сдѣлавшая, быть можетъ, больше для современнаго ей искусства, чѣмъ Франциск I и Левъ X.

И повинуясь вкусамъ, желаніямъ и прихотямъ женщины, все искусство того времени дѣлается изысканно пріятнымъ и кокетливымъ, ласкаетъ взоръ своимъ декоративнымъ блескомъ, ищетъ исключительно красиваго расположенія и привлекательной внѣшности и, въ поискахъ за красотой внѣ правды, становится манернымъ.

Но, если все, что окружало женщину, что къ ней приближалось, должно было, прежде всего, быть „пріятнымъ“, то чѣмъ же инымъ могъ быть ея скипетръ, какъ назвалъ вѣеръ, кажется впервые, Фаваръ, [89] извѣстный изобрѣтатель комической оперы и водевиля? И на вѣерѣ, очевидно, появляется все та же откровенная, нескрываемая ложь, но ложь очаровательная — въ шелку и атласѣ, въ помпонахъ и мушкахъ, въ цѣломъ мірѣ ослѣпительной фантазіи.

Простушки и субретки, дуэньи и благородные отцы въ традиціонныхъ костюмахъ итальянской комедіи, прогулки и пиршества съ нарядными женщинами въ тѣнистыхъ аллеяхъ, замѣняются амурами съ щечками въ ямочкахъ, любовными аллегоріями, пастушескими идилліями. Идилліи уступаютъ, въ свою очередь, мѣсто вакханкамъ и фавнамъ въ вѣнкахъ изъ плюща, съ кубками и гроздями винограда, цѣлующимся голубямъ и храмамъ дружбы съ акантовыми капителями. Одно остается неизмѣннымъ — апоѳеозъ страсти и чувственности въ гирляндахъ лентъ и цвѣтовъ, въ фиміамахъ разукрашенныхъ жертвенниковъ.

Изъ всего этого времени, эпоха Людовика XV, случайно, представлена лучше остальныхъ, если не по качеству, то по количеству; къ ней относятся шесть изъ воспроизведенныхъ мною вѣеровъ.

Вѣеръ эпохи Людовика XV. (Перламутръ съ золотомъ и брилліантами). „Пастораль“, приписываемая Бушэ.
(Галлерея Драгоцѣнностей).

Одинъ изъ нихъ — самый ранній, изображаетъ женское лицо, окруженное четырьмя медальонами въ рамкахъ рокайль и выдаетъ, неуклюжестью композиціи и отсутствіемъ всякой поэтичности замысла, свое нѣмецкое происхожденіе. Художникъ, очевидно, въ подражаніе „éventails à lorgnettes", — вмѣсто незамѣтныхъ въ листьяхъ вѣера пластинокъ изъ слюды или стеклышекъ въ концѣ его ручки, создалъ, въ погонѣ за оригинальностью, плоскую и бездушную маску съ прорѣзанными въ ней глазами, поражающую своею непривлекательностью. Это, конечно, чисто нѣмецкій „Witz", вдохновленный пивной 30-хъ годовъ XVIII вѣка и сдѣлавшійся излюбленнымъ предметомъ производства какого нибудь поставщика вѣеровъ того времени, лавка котораго и изображена въ одномъ изъ медальоновъ съ такими, именно, вѣерами на прилавкѣ.

Какая разница съ вѣеромъ, приписываемымъ Бушэ въ Галлереѣ Драгоцѣнностей, съ его ажурными, въ золотыхъ насѣчкахъ, перламутровыми листьями въ осыпанной брилліантами ручкѣ! Вотъ настоящее воплощеніе жеманной граціи и изящества французскаго генія конца первой половины того же столѣтія. Мы въ полной идилліи. На одной его сторонѣ, въ восхитительномъ пейзажѣ, изящный юноша (L'Oiseleur) подаетъ такой же изящной дѣвушкѣ клѣтку съ птичкой, которую она выпускаетъ на волю. На другой — юноша и три молоденькія дѣвушки, маркизы или куртизанки, приходятъ, гуляя, въ живописный уголокъ, гдѣ встрѣчаютъ пастушку и двухъ пастуховъ, пасущихъ стадо у журчащаго ручья. Пастушка вынимаетъ изъ корзины бѣлаго ягненка и подноситъ его одной изъ дѣвушекъ, которая ласково поднимаетъ его къ себѣ на колѣни, такимъ же красивымъ и условнымъ жестомъ, какъ красива и условна вся окружающая ее обстановка: пастушки, барашки и лазоревая даль съ удаляющейся козочкой, слишкомъ крупной и для перваго плана.

Что, напримѣръ, казалось бы естественнѣе возбужденія у пастушковъ понятнаго любопытства приходомъ незнако-

маго и избраннаго общества? Но это событіе ихъ нисколько не волнуетъ. Одинъ изъ нихъ сидитъ спиной къ самой элегантной изъ дѣвушекъ и даже опирается рукой на ея платье, другой продолжаетъ полулежать на травѣ съ тою же развязною непринужденностью. И, быть можетъ, пастушки эти правы. Вѣдь вся разница между ними и маркизами — исключительно въ покроѣ одежды, и эта разница, необходимая во избѣжаніе однообразія, въ точности соблюдена, а всякое ихъ волненіе нарушило бы симметричную контурамъ вѣера граціозную композицію. Оставимъ же ихъ такими, какими они есть, въ ущербъ жизненной правдѣ. Уступимъ художнику и кокетливую прическу въ духѣ Ватто простой деревенской пастушки, фарфоровыхъ барашковъ, никогда не существовавшую въ природѣ зелень, ошибки въ рисункѣ, искусственно голубой туманъ воображаемаго пейзажа. Но отдадимъ справедливость тому, что въ его созданіи дѣйствительно прелестно: — потушенной нѣжности красокъ, наивной композиціи, изяществу орнамента, воплощенію нескрываемой радости жизни въ переливахъ брилліантовъ, перламутра и золота.

Въ той же нѣжной гаммѣ красокъ и такимъ же подражателемъ Бушэ трактованъ вѣеръ съ изображеніемъ уже знакомаго намъ сюжета — Одиссея у дочерей Ликомеда. Въ высшей степени интересно прослѣдить въ немъ происшедшую, за нѣсколько десятковъ лѣтъ, разницу въ пониманіи и передачѣ совершенно одинаковаго художественнаго замысла, замѣну величія и торжественности — жеманствомъ и граціей. Интересны также его деревянные листья и ручка, орнаментъ которыхъ, въ китайскомъ вкусѣ, покрытъ такъ называемымъ „vernis Martin“. Это былъ особаго рода лакъ, изобрѣтенный братьями Мартенами [90] въ началѣ царствованія Людовика XV и быстро вошедшій въ моду, особенно для покрышки носилокъ, панно каретъ, ширмъ и футляровъ часовъ. Золотая оправа этого вѣера позднѣйшаго происхожденія.

Съ гораздо меньшимъ талантомъ и блескомъ исполнены остальные три вѣера, относящіеся къ тому же царствованію,

Вѣеръ эпохи Людовика XV. (Верни-Мартенъ и золото). „Одиссей у Ликомеда“.
(Галлерея Драгоцѣнностей).

хотя и раздѣленные, первые два отъ третьяго, промежуткомъ времени лѣтъ въ пятнадцать или двадцать.

Одинъ изъ нихъ, — 1730-хъ приблизительно годовъ, съ красивымъ, асимметричнымъ въ деталяхъ, орнаментомъ и подобіемъ движенія и жизни въ довольно живописной группировкѣ фигуръ, изображаетъ пріѣздъ королевы (Маріи Лещинской?) къ ожидающимъ ее войскамъ. Ее съ поклонами встрѣчаютъ сановники. Въ непонятной отъ нея близости, молодой мушкатеръ привѣтствуетъ ея прибытіе выстрѣломъ изъ пушки; направо какой то военный, красиво гарцуя, разгоняетъ любопытныхъ „пейзанъ".

Къ этой же, приблизительно, эпохѣ относится вѣеръ, изображающій въ загроможденной и неумѣлой композиціи аллегорію на какую то морскую побѣду, въ прославленіи которой участвуетъ чуть не весь Олимпъ. Его оправа отличается удивительнымъ богатствомъ: ручка въ чеканныхъ золотыхъ украшеніяхъ съ брилліантами, а перламутровые листья въ сплошныхъ золотыхъ насѣчкахъ въ стилѣ безпокойнаго рококо.

Третій вѣеръ, относящійся къ 50-мъ годамъ XVIII вѣка, представляетъ повтореніе любовной пастушеской идилліи. Въ этомъ вѣерѣ еще больше характерной для эпохи условности, чѣмъ въ обоихъ вѣерахъ подражателей Бушэ, но онъ значительно имъ уступаетъ въ искусствѣ выполненія. Вѣчная погоня за граціей не могла не истощать второстепенныхъ талантовъ, къ числу которыхъ необходимо отнести и исполнившаго его художника. Если грація кисти Ватто, а быть можетъ и Бушэ, доходила до величія, то недостаточно талантливые ихъ послѣдователи никогда не переходили предѣловъ банальной манерности.

Все такъ же покорно слѣдуя современнымъ ему теченіямъ въ искусствѣ, заканчиваетъ вѣеръ во Франціи золотой вѣкъ своего существованія. Внѣшность вѣера эпохи Людовика XVI не измѣняется, если не считаться съ появленіемъ на его листьяхъ нѣсколькихъ сюжетовъ въ медальонахъ изъ цвѣтовъ или блестокъ, вмѣсто одного, или — съ самостоятельной орнаментаціей изъ тѣхъ же блестокъ. Вѣеръ остается чѣмъ былъ, преимущественно вѣеромъ съ покрышкой, но чаще изъ тафты, газа и бумаги, чѣмъ изъ пергамента. Его листья и ручка также выдѣлываются изъ дерева, слоновой кости, черепахи, китоваго уса и тростника, а иногда — изъ характернаго для эпохи разноцвѣтнаго золота. Не измѣняются и техническіе пріемы украшающей его живописи. Это по прежнему, вплоть до появленія въ концѣ вѣка англійской акварели, все та же гуашь, наиболѣе отвѣчавшая изящному письму французскихъ мастеровъ, которое извѣстный граверъ Кошенъ называетъ „la légèreté de l'outil".

Но зато чувствуется нѣкоторая разница во внутреннемъ содержаніи живописной композиціи вѣера. Хотя она продолжаетъ еще носить на себѣ слѣды блестящей фееріи прошлаго, съ болѣе сильною лишь примѣсью слащаваго сантиментализма, хотя искусство по прежнему улыбается и кокетничаетъ, но въ этой улыбкѣ уже мелькаютъ проблески жизни. Вдохновеніе безупречной красотой античныхъ формъ сдерживаетъ безпокойную фантазію орнамента. Еще нѣжнѣе становятся тона: блѣдно-розовые, нѣжно-зеленые, серебристо-сѣрые, съ еле замѣтными переливами золота.

Вѣеръ Людовика XVI представленъ двумя очень посредственно исполненными сценками въ медальонахъ — одной любовной, а другой исторической и орнаментальнымъ сюжетомъ, вышитымъ блестками и шелками. Всѣ эти три его образца значительно уступаютъ по художественному интересу и значенію вѣерамъ двухъ предшествовавшихъ эпохъ. Историческая сценка изображаетъ бюстъ короля Фридриха Великаго, съ надписью „Il sut vaincre à la fois et chanter ses victoires", окруженный плачущими фигурами и портретами

Вѣеръ эпохи Людовика XV. (Перламутръ и золото). „Аллегорія“.
(Галлерея Драгоцѣнностей).

австрійскаго императора Іосифа II и Екатерины, — вѣроятно, какъ наиболѣе ему близкихъ и выдающихся современниковъ.

Заключая описаніе воспроизводимыхъ мной иностранныхъ вѣеровъ, остановлюсь, хотя бы въ нѣсколькихъ словахъ, еще на одномъ вопросѣ, имъ всѣмъ болѣе или менѣе общемъ. Вопросъ въ томъ, дѣйствительно ли великіе художники принимали то участіе въ украшеніи вѣера XVIII вѣка, которое имъ такъ щедро приписывается большинствомъ изъ иностранныхъ собирателей и каталоговъ аукціонныхъ продажъ?

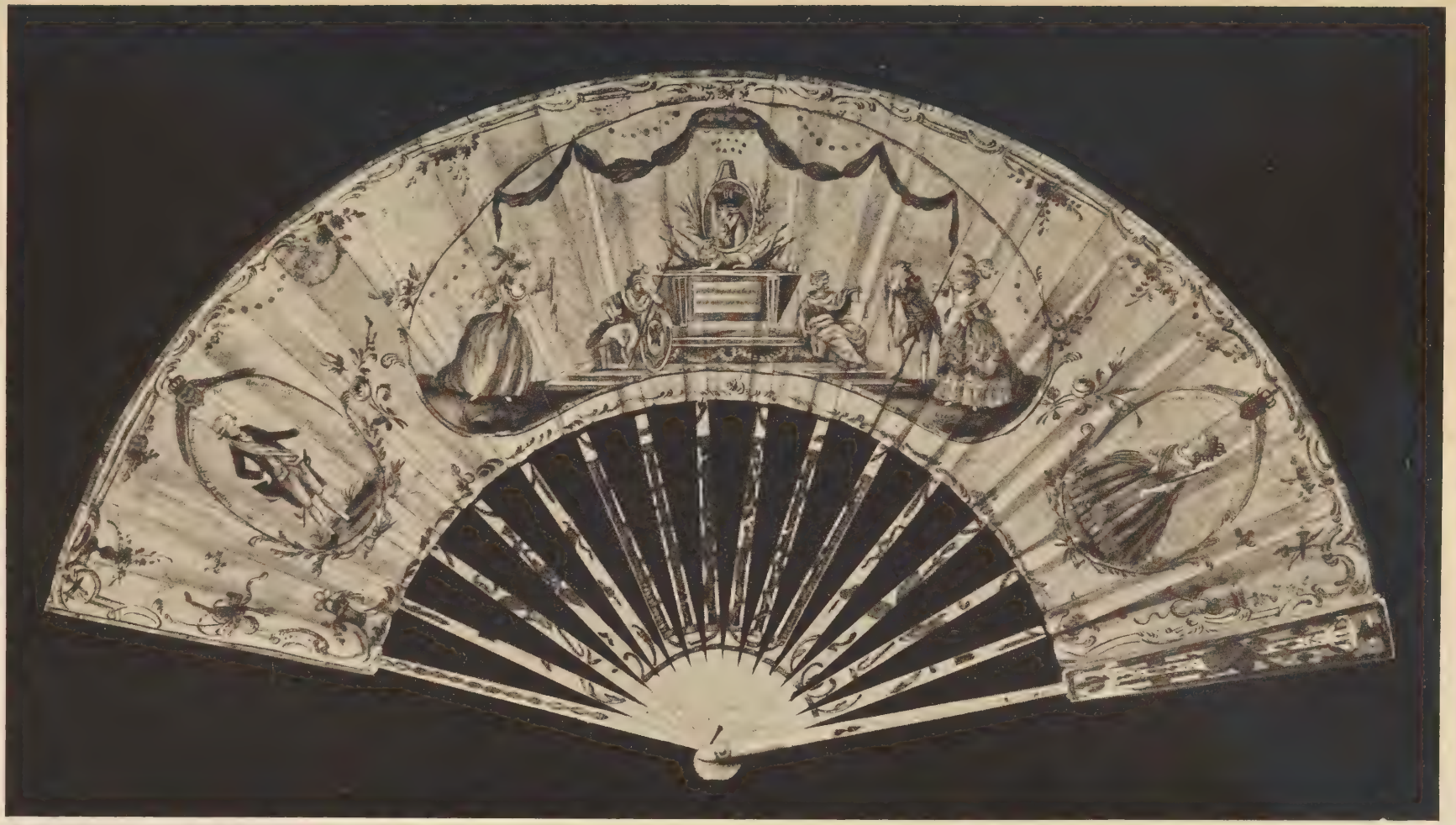
Вѣерная живопись этой эпохи очень часто, напримѣръ, выступаетъ подъ громкими именами Ватто, Бушэ, Ланкре, Фрагонара и другихъ знаменитыхъ мастеровъ. Весьма, однако, вѣскія, на мой взглядъ, основанія заставляютъ предполагать, что, въ подавляющемъ большинствѣ случаевъ, такія опредѣленія представляютъ изъ себя или обманъ, или добросовѣстное заблужденіе.

Прежде всего, ни одна изъ существующихъ подробныхъ объ этихъ художникахъ монографій никакого указанія на опредѣленные вѣера ихъ работы не содержитъ. При основательномъ изученіи жизни и произведеній знаменитыхъ мастеровъ и наличности во всякой о нихъ монографіи совершенно точныхъ указаній на разныя второстепенныя, исполнявшіяся ими работы, какъ то: вывѣски, адресы, панно каретъ и т. д., — умолчаніе, именно, о вѣерѣ едва ли можетъ быть признано однимъ случайнымъ пропускомъ. Такой пропускъ тѣмъ менѣе вѣроятенъ, что, несмотря на чрезвычайно

распространенную въ XVIII вѣкѣ моду на вѣеръ, — его живопись должна была пользоваться въ мірѣ искусства того времени скорѣе пренебреженіемъ, чѣмъ почетомъ.

Ватто, напримѣръ, настаивая на томъ, чтобы его ученикъ Ланкре, поближе изучалъ природу, высказываетъ ему, что безъ знанія природы онъ всегда останется только художникомъ вѣера — „peintre d'éventails". [91] Такъ называли и Бушэ современные ему и позднѣйшіе критики, [92] что вовсе не доказываетъ, конечно, чтобы онъ спеціализировался именно на вѣерѣ, а служитъ очевидно порицаніемъ нѣкоторыхъ, скорѣе ремесленныхъ, и свойственныхъ именно вѣерной живописи, сторонъ его таланта. Дидро, наконецъ, разбирая Салонъ 1767 г., сравниваетъ сухія и чрезмѣрно законченныя произведенія какого то мастера, съ „дорогими вѣерами". [93]

Такія нелестныя для вѣера сопоставленія объясняются, какъ мнѣ кажется, особо невыгодными условіями его живописи, поставленной въ слишкомъ тѣсную зависимость отъ его назначенія и строенія. Назначеніе вѣера, какъ предмета, который долженъ всегда находиться въ непосредственной близости отъ зрителя, не можетъ допустить на его листьяхъ свободной и размашистой техники. Строеніе же его, какъ плоскости, раздѣленной на рядъ складывающихся стрѣлокъ, препятствуетъ съ одной стороны цѣльности впечатлѣнія изображеннаго на нихъ сюжета, — обрекая заранѣе, съ другой, всякую краску, и особенно гуашь, быстрой порчѣ и разрушенію. Эти неблагодарныя свойства вѣерной живописи служатъ уже, сами по себѣ, достаточнымъ оправданіемъ предположенія о томъ, что знаменитые мастера XVIII вѣка, за рѣдкими, быть можетъ, исключеніями, относящимися къ раннему періоду ихъ дѣятельности, — не принимали непосредственнаго участія въ живописной орнаментаціи вѣера. Приписываемые же имъ вѣера должны были исполняться или по ихъ эскизамъ и рисункамъ, или, что всего вѣрнѣе, просто копировались цѣликомъ или частью съ ихъ произведеній. На это, между прочимъ, указываютъ ремесленная



Вѣеръ эпохи Людовика XVI. (Слоновая кость и золото). „Апоѳеозъ Фридриха Великаго“.
(Галлерея Драгоцѣнностей).

вялость рисунка и подражательная робость исполненія громаднаго ихъ большинства. [94]

Въ предѣлахъ скромной задачи настоящей замѣтки суженныхъ къ тому же необычайною скудостью матеріаловъ, я закончу ее нѣсколькими словами о вѣерѣ въ Россіи.

Происхожденіе у насъ вѣера такъ же темно, какъ и происхожденіе многихъ другихъ отраслей прикладного искусства. Мы могли его заимствовать, подобно прочимъ европейскимъ народамъ, у Дальняго Востока, онъ могъ къ намъ перейти изъ Византіи, могъ, наконецъ, быть занесеннымъ Ганзейскими купцами. Какъ бы то ни было, но первыя достовѣрныя о немъ свѣдѣнія мы находимъ въ различныхъ описяхъ царской казны XVII вѣка.

Изъ этихъ описей мы узнаемъ, что вѣера, которые тогда назывались „опахалами“, устраивались изъ перьевъ „струцовыхъ“ (страусовыхъ) или же были „сгибные“ изъ атласа или „харатіи“ (пергамента). У насъ повторилась, такимъ образомъ, европейская мода начала XVII вѣка, т. е. одновременное существованіе двухъ формъ вѣеровъ: вѣера изъ перьевъ, какъ на портретахъ Изабеллы Брантъ, Луизы де Тассисъ, Анны Векъ — ванъ Дейка, или Клары и Елены Фоурманъ — Рубенса, и вѣера съ покрышкой, какъ у Поликсены Леганьесъ и маркизы Бальби — работы перваго изъ этихъ мастеровъ и инфанты Изабеллы и Елисаветы Бурбонской — второго. Вся разница въ томъ, что на Западѣ

вѣеръ съ покрышкой уже къ 30-мъ годамъ XVII вѣка окончательно вытѣснилъ вѣеръ изъ перьевъ, у насъ же послѣдняя его форма продержалась въ модѣ лѣтъ на сто дольше.

Описи царской казны даютъ, кромѣ того, основаніе предполагать, что опахала, которыми тогда пользовались и на мужской половинѣ царскаго дворца, частью привозились изъ Византіи, въ даръ царицамъ и царевнамъ, частью же выдѣлывались въ „Государевой Мастерской Палатѣ". Привозныя опахала бывали богато украшены золотомъ и каменьями. Такъ, у царицы Евдокіи Лукьяновны [95] было опахало „съ искорками изумрудными, яхонтиками червчатыми и зерномъ жемчужнымъ, да травы золоты въ яшмѣ, турскаго дѣла", а у царицы Натальи Кирилловны — „перейное, черное, черенъ яшмовый, а въ золотѣ въ гнѣздышкахъ камышки червчаты, яхонты и лалы и изумруды; на немъ влагалище сафьянъ червчатъ басменой, цѣна пятьдесятъ шесть рублей, три алтына, двѣ деньги. Прислалъ въ дарѣхъ Государю Цареградскій Патріархъ Кирилъ съ Архимандритомъ Ѳилоѳѣемъ". [96]

Опахала царей и царевичей были болѣе скромны. Въ описи казны царя Михаила значатся между прочимъ: „опахало деревянное писано золотомъ да красками разными, нагалище у опахала сукно червчатое багрецъ"; „опахальцо турское кругло, черенъ серебренъ золоченъ, лопастка съ финифты", и „опахало харатейное згибное, писано красками въ деревѣ" (1634 г.). Царевичамъ Федору и Ивану отпущены были въ походъ „два опахала атласныя червчаты". [97] Подобныя опахала подносили обыкновенно, царю къ празднику Пасхи мастера Оружейной Палаты, какъ свое издѣліе. [98]

Этими примѣрами, могущими быть дополненными еще нѣсколькими, имъ подобными, исчерпываются почти всѣ имѣющіяся у насъ свѣдѣнія о первыхъ русскихъ вѣерахъ.

Какое же значеніе могло имѣть опахало въ жизни русской женщины до-Петровской эпохи? Были ли у ней эти хрупкія ширмы, какъ у женщины Запада, орудіемъ граціознаго кокетства, — „скипетромъ безумія, повелѣвающимъ смерт-

ными", какъ говоритъ Фаваръ, или онѣ не выходили изъ роли простого „снаряда для навѣванія на лицо прохлады", какъ эпически опредѣляетъ ихъ „Энциклопедическій словарь"? — Послѣднее опредѣленіе, въ данномъ случаѣ, гораздо болѣе соотвѣтствуетъ истинѣ.

Московская Русь никогда не признавала женскую личность самостоятельнымъ членомъ современнаго ей общества. Въ этомъ сходятся всѣ, рѣшительно, изслѣдователи ея жизни и быта. „Московскаго государства женскій полъ", говоритъ Котошихинъ: „грамотѣ неученые, породнымъ умомъ простоваты и на отговоры не смышлены и стыдливы: понеже отъ младенческихъ лѣтъ до замужества своего у отцовъ своихъ живутъ въ тайныхъ покояхъ". [99] Этими „тайными покоями" былъ теремъ — единственная тогда форма женской и дѣвичьей жизни, созданная иноческими идеалами и поддерживаемая поученіями Домостроя и разныхъ сборниковъ вродѣ „Златоуста", „Измарагда" и „Пчелы", въ которыхъ женскій вопросъ разсматривался исключительно съ отрицательной точки зрѣнія. „Взоръ на женщину", вѣщаютъ эти сборники, „рождаетъ уязвленіе, уязвленіе — помышленіе, помышленіе — разженіе, разженіе — дерзновеніе, дерзновеніе — дѣйствіе, дѣйствіе — исполненіе хотѣнія, исполненіе хотѣнія — грѣхъ, а грѣхъ — смерть". [100] Можно ли, при такихъ первобытныхъ взглядахъ, удивляться тому, что женщины, какъ утверждаетъ тотъ же Котошихинъ, „мало зряху людей, но всегда въ молитвѣ и постѣ пребываху и лица свои слезами омываху"?

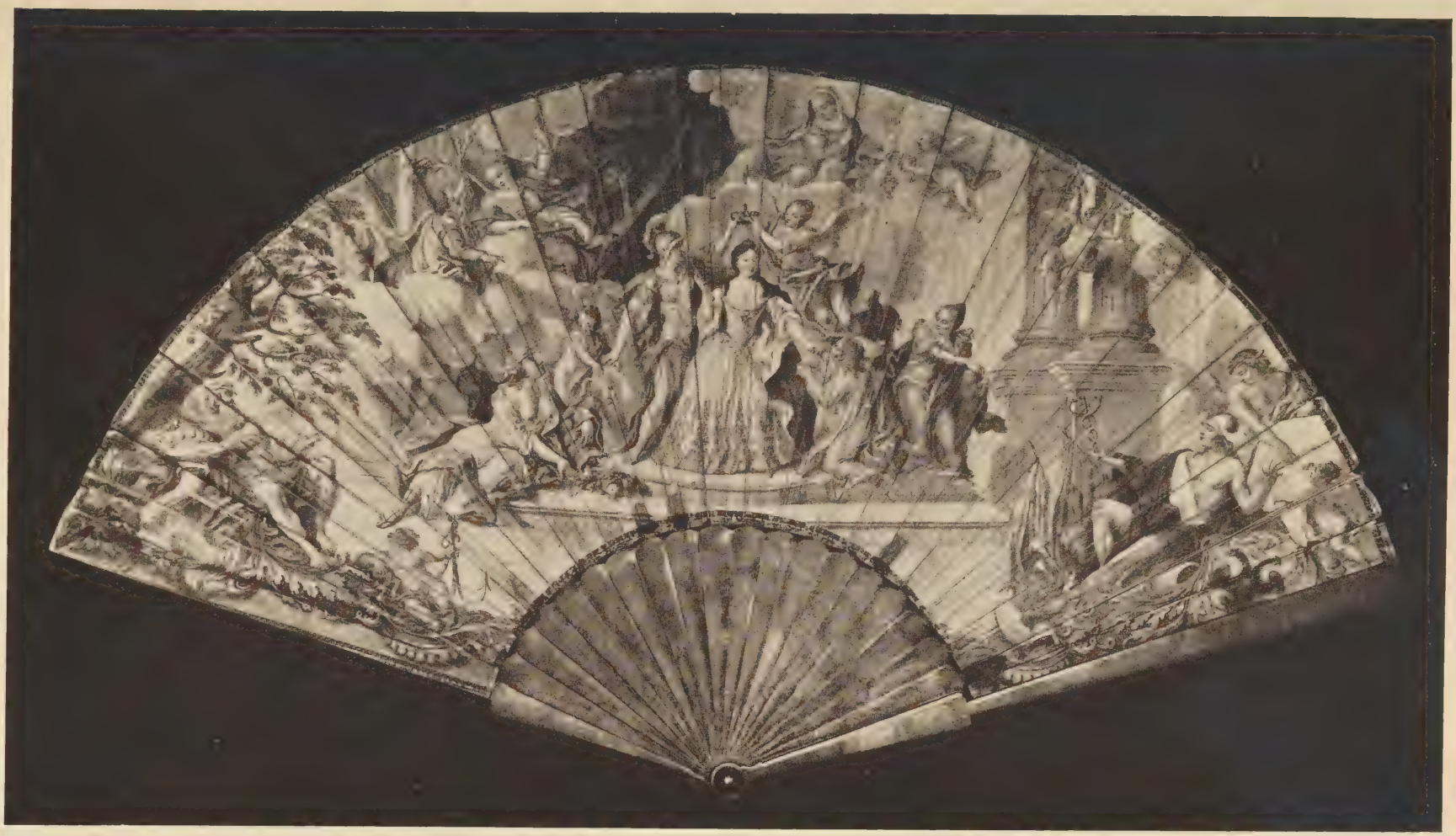
Эти горькія женскія слезы продолжаютъ проливаться до самаго конца XVII столѣтія, до дней Софіи Алексѣевны. А болѣе или менѣе свободное появленіе женщинъ въ общественныхъ и домашнихъ собраніяхъ относится лишь къ 1718 году, т. е. къ появленію „устава объ ассамблеяхъ". Но и тутъ онѣ на первыхъ порахъ чувствуютъ себя неловко и стремятся удалиться отъ мужчинъ и если не танцуютъ, „то сидятъ вдоль стѣнъ какъ нѣмыя". [101]

Едва ли, такимъ образомъ, можно сомнѣваться въ томъ, что русская женщина XVII и начала XVIII вѣковъ могла

обнаруживать присущее ея полу стремленіе нравиться и кокетничать только въ рѣдчайшихъ случаяхъ и лишь при исключительно благопріятныхъ обстоятельствахъ. Вотъ почему, можно съ увѣренностью предполагать, что одно изъ самыхъ опасныхъ орудій кокетства — вѣеръ, оставался въ ея рукахъ простымъ „снарядомъ“ до тѣхъ поръ, пока она не научилась пользоваться полученными ею при Петрѣ свободой и доступомъ къ общественной жизни. А эта наука ей далась только тогда, когда на ней появились роброны и фижмы, мушки и амбровая пудра, когда она узнала, наконецъ, что такое „иноземная галантность“ и изъ дородной боярыни стала стройной щеголихой второй половины столѣтія.

Русскій складной вѣеръ замѣнилъ до-Петровское опахало, по всѣмъ вѣроятіямъ, при Екатеринѣ I, которая уже имѣла свой дворъ съ претензіею на роскошь и сама была „слаба и роскошна во всемъ пространствѣ сего названія“. [102] Никакихъ однако слѣдовъ своего существованія за это время вѣеръ не оставилъ ни въ царскихъ хранилищахъ ни въ современной ему литературѣ. Самые ранніе складные вѣера, которые мнѣ удалось обнаружить, относятся къ царствованію Анны Іоанновны.

Въ это время празднества и увеселенія двора были такъ великолѣпны, говоритъ герцогъ де Лиріа, что превосходили все имъ видѣнное при другихъ дворахъ. [103] Золото и серебро заблистали на всѣхъ придворныхъ; для удовлетворенія страсти Бирона къ лошадямъ были заведены блестящіе придворные экипажи; балы и маскарады стали обычными явленіями. Но всѣ эти торжества и увеселенія носили все тотъ же грубый характеръ, не смягченный ни воспитаніемъ, ни обычаями того времени, — грубый у всѣхъ, начиная отъ самой Императрицы, съ ея собственноручными расправами, постояннымъ обществомъ шутовъ и „ледяными“ увеселеніями. Какимъ то, дѣйствительно, леденящимъ ужасомъ и мертвеннымъ холодомъ вѣетъ отъ всей этой пышной эпохи и не случайно, нужно думать, оба относящіеся къ ней вѣера облечены въ такія мрачныя, не свойственныя изящному вѣеру, оправы, одинъ —



Вѣеръ эпохи Анны Іоанновны. (Сталь). „Аллегорія“.
(Галлерея Драгоцѣнностей).

въ темную полированную сталь, а другой — въ кованную мѣдь.

Первый изъ этихъ вѣеровъ изображаетъ мужеподобную царицу въ типѣ Каравака, съ свойственнымъ ея времени великолѣпіемъ, въ типичномъ, неподвижномъ, съ застывшими складками, платьѣ, окруженную аллегорическими фигурами. Воинъ въ шлемѣ и крылатый геній держатъ надъ нею корону; въ облакахъ аллегорія Вѣры или Церкви съ паникадиломъ въ рукахъ; направо, внизу, государственный гербъ; на обратной сторонѣ — аллегорія побѣды надъ турками.

Второй вѣеръ представляетъ: на лицевой сторонѣ битву съ турками, а на обратной — русскаго богатыря, который скорѣе похожъ на древняго германца, — побѣждающаго монгола. Оба вѣера прославляютъ, повидимому, заключенный съ турками въ 1739 году Бѣлградскій миръ.

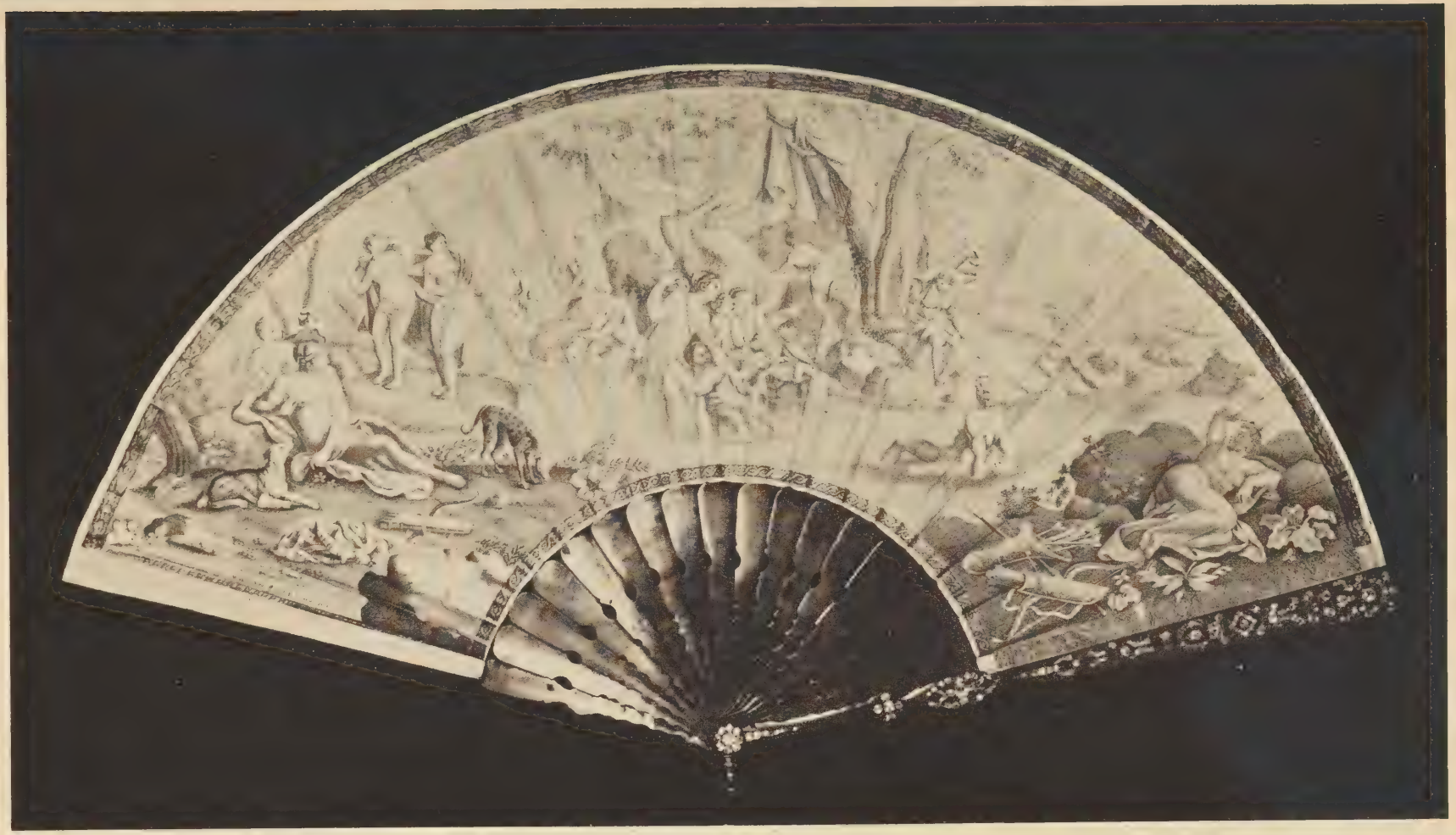
Русскій вѣеръ начинаетъ оживать только въ слѣдующемъ царствованіи. Елисавета Петровна была сама и кокетка, и красавица. Не даромъ одинъ изъ современниковъ, увидѣвшій ее выходящей рано утромъ изъ французскаго посольства, послѣ веселаго ужина у Шетарди, говоритъ, что „ея ослѣпительная красота затмѣвала восходящее солнце“ [104] Любовь Императрицы къ нарядамъ, праздникамъ, баламъ, театрамъ и веселымъ развлеченіямъ, ея привѣтливая любезность, легкомысленное изящество и грація не могли не отразиться на всѣхъ вкусахъ современной ей русской женщины, а слѣдовательно и на формѣ женскихъ украшеній.

Вѣеръ того времени уже не облекается въ холодную сталь или твердую мѣдь, а оправляется въ нѣжную черепаху, слоновую кость и золото. Измѣняются и его сюжеты: это уже не суровые апоѳеозы кровавыхъ побѣдъ, а миѳологическія сцены, или прославленіе красоты Императрицы и блеска ея Двора. На вѣеръ, наконецъ появляется спросъ, что доказывается однимъ изъ относящихся къ ея эпохѣ вѣеровъ, подписаннымъ именами русскихъ мастеровъ — налѣво: „Wassilej Niconoff fecit. 1752“, а направо „Веерной мастеръ Алексей Морозовъ“.

Вѣеръ этотъ, исполненный тушью и перомъ, изображаетъ Діану, застигнутую Актеономъ, а на оборотной сторонѣ — Аріона на дельфинѣ. Ни имени Никонова среди живописцевъ или граверовъ, ни имени Морозова среди ювелировъ того времени мнѣ найти не удалось. Во всякомъ случаѣ, болѣе чѣмъ посредственный рисунокъ заимствованнаго сюжета и орнамента въ стилѣ Людовика XIV и незатѣйливая работа оправы изобличаютъ въ первомъ мастерѣ совершенно дюжиннаго художника, а во второмъ — самаго обыкновеннаго ювелира. Есть даже полное основаніе предполагать, что присвоеніе Морозовымъ громкаго имени „вѣернаго мастера“, по меньшей мѣрѣ, преувеличено и что особаго „вѣернаго мастерства“ тогда у насъ не было. Морозовъ былъ, вѣроятно, просто записанъ въ „Русскій цехъ“ золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастеровъ, учрежденный вскорѣ послѣ Петровскаго указа объ иностранныхъ цехахъ, т. е. послѣ 1721 г. [105] Подобно „галантерейнымъ“ мастерамъ конца вѣка, онъ могъ въ этомъ цехѣ заниматься не только издѣліями чисто ювелирныхъ вещей, но и разными мелочами, въ томъ числѣ и производствомъ вѣеровъ.

Чрезвычайно интересенъ также вѣеръ, относящійся къ самымъ послѣднимъ годамъ Елисаветинскаго царствованія и изображающій Царскосельскій дворецъ съ Эрмитажемъ. Онъ оправленъ въ эмалированную съ брилліантами ручку и состоитъ изъ массивныхъ золотыхъ листьевъ, на которыхъ гравированъ и чеканенъ восхитительный золотой лѣсъ съ охотничьмии сценами.

Этотъ вѣеръ могъ бы съ одинаковымъ основаніемъ быть отнесеннымъ и къ первымъ годамъ Екатерининскаго царствованія и если я его считаю нѣсколько болѣе раннимъ, то только потому, что на одной изъ его сторонъ представленъ выѣздъ Императрицы въ экипажѣ такой формы, которая была въ модѣ, именно при Елисаветѣ. Его живопись носитъ, скорѣе, архитектурный характеръ. Вообще, къ чисто художественной сторонѣ русскаго вѣера того времени, кромѣ общихъ, мною уже указанныхъ, причинъ, нельзя предъявлять



Вѣеръ эпохи Елисаветы Петровны (Черепаха и брилліанты, раб. Морозова). „Діана и АктеонЪ“, рис. НиконовЪ.
(Галлерея Драгоцѣнностей).

строгихъ требованій еще и потому, что у насъ, какъ извѣстно, хорошихъ русскихъ мастеровъ, кромѣ нѣсколькихъ граверовъ, никогда, повидимому, не интересовавшихся вѣромъ, — тогда не было. Иностранные же художники временъ Анны и Елисаветы, вызывавшіеся въ Россію, преимущественно французы, какъ Каравакъ, Токкэ, Ле-Лорренъ, Морисъ, Лагренэ и Жилле, [106] пріѣзжали съ спеціальными цѣлями или въ качествѣ портретистовъ царской семьи или въ качествѣ преподавателей вновь учрежденной Академіи.

Настоящій расцвѣтъ русскаго вѣера и его значеніе въ жизни женщины начинается только со вступленіемъ на престолъ Екатерины. „Женщины отъ природы весялѣе мужчинъ... составъ ихъ нѣжнѣе, и слѣдовательно расположеніе живѣе и летучѣе“, утверждаетъ журналъ „Всякая Всячина“ за 1769 годъ. И эту „живость“ и „летучесть“ показала, быть можетъ, наиболѣе доказательно женщина именно Екатерининскаго времени.

Если вѣрить безчисленнымъ описаніямъ жизни и вкусовъ щеголихи второй половины XVIII вѣка, которыми такъ изумительно богаты современные ей сатирическіе и модные журналы, — основныя ея черты были ненасытное стремленіе веселиться и нравиться, привлекать къ себѣ мужчинъ и затмевать соперницъ своей красотой, изяществомъ и роскошью; никакихъ другихъ помысловъ, желаній и цѣлей у нея не было.

Самообольщеніе своей красотой, изящество костюма, богатая обстановка, экипажи, роскошная жизнь порождали презрѣніе къ занятіямъ домомъ и хозяйствомъ, унижавшимъ ея достоинство. „Послушай, да не смѣйся, уморишь радость“, пишетъ изъ деревни одна щеголиха другой. „Я принуждена была смотрѣть за курами и деревенскими бабами. Разсуди, радость, сносно ли благородной дворянкѣ смотрѣть за едакой подлостью“. [107]

Свободная любовь и постоянная перемѣна любовниковъ были не только общепринятымъ обычаемъ, но чуть не оговаривались при замужествѣ. Щеголиха „очень скоро исто-

щивъ свою горячность на первомъ избранникѣ, переходила къ новому. Рѣдкій мужъ избѣгалъ превращенія въ рогатаго скота".

„У красотки плутоватой
Вѣчно будетъ скотъ рогатый",

поется въ одной пѣсенкѣ, мѣтко рисующей проявлявшееся тогда въ женщинѣ непостоянство. [108]

Всякое серьезное чувство или привязанность мужа возбуждали въ щеголихѣ возмущеніе и жалобы. „Что меня терзаетъ до невозможности", пишетъ одна изъ нихъ: „это то, что мужъ влюбленъ въ меня до дурачества, а къ томужъ еще ревнивъ. Фуй, какъ ето не ловко, мужъ растрепанъ отъ жены, ето радость гадко". [109]

Всѣ эти примѣры, которые я заимствую изъ интереснѣйшей книги В. Покровскаго „Щеголихи въ сатирической литературѣ XVIII вѣка", приводятъ къ тому несомнѣнному заключенію, что женщина Екатерининскаго времени была профессіональной обольстительницей и отъявленной кокеткой. [110] А въ рукахъ кокетки вѣеръ, какъ извѣстно, недолго остается однимъ „исполняющимъ должность Зефира".

И, дѣйствительно, вѣеръ получаетъ впервые при Екатеринѣ значеніе символическое, служа выраженіемъ различныхъ настроеній и чувствъ. Мы узнаемъ, напримѣръ, изъ журнала „Смѣсь" 1769 года, что „знающія свѣтъ женщины умѣютъ опахаломъ изображать разныя страсти: ревность, держа у рта свернутое опахало, не говоритъ ни слова; непристойное любопытство, сохраняя стыдливость, закрываетъ лицо развернутымъ опахаломъ и смотритъ на то сквозь кости опахала, на что стыдно смотрѣть простымъ глазомъ, а любовь играетъ опахаломъ, какъ младенцы игрушками и дѣлаетъ изъ него все что хочетъ".

Этотъ живой и образный языкъ опахала назывался въ то время „маханіемъ". „Махаться" значило кокетничать вѣеромъ — „амуриться" и это слово не только свободно употребляется въ разговорѣ, но проникаетъ и въ литературу.

Въ извѣстной комедіи Екатерины „Именины госпожи Ворчалкиной“ одна изъ модныхъ дѣвушекъ говоритъ про свою подругу: „Я знаю, что она глазѣетъ на Таларикина и что у нихъ великое маханье, но онъ ей въ болванчики (мужья) не годится“. [111]

„Одного любить не въ модѣ,
Нынѣ машутъ по погодѣ“,

иронизируетъ старинная пѣсенка женское непостоянство. „Ахъ, монкьоръ“, говоритъ какая то вѣтренница: „ты уморилъ меня, онъ живетъ три года съ женою и по сю пору ее любитъ. Ахъ необрѣтаемый болванчикъ: съ чужой женою и помахаться не смѣетъ — еще и за грѣхъ ставитъ“. [112]

Но Екатерининскій вѣеръ далеко не ограничивается однимъ любовнымъ „маханіемъ“; онъ становится также средствомъ къ обнаруженію скрытыхъ достоинствъ красавицы и то подчеркиваетъ красоту маленькой ручки и изящнаго жеста, то выставляетъ и скрываетъ тѣ прелести, которыя какъ „возбуждающія благодати“ могутъ сильно дѣйствовать на мужчинъ. „Великихъ дарованій красавицамъ“, говоритъ „Сатирическій Вѣстникъ“ 1790 года: свойственно имѣть свѣдѣніе о томъ, сколько разъ можно махнуть вѣеромъ, такъ, чтобы отъ сего косынечка, закрывающая ихъ грудь, приняла то прелестное положеніе, при которомъ, вопреки булавокъ, видима бы быть могла восхищающая непорядочность; также извѣстно имъ сколько ударовъ вѣера потребно для того, чтобъ сія косынечка паки закрылась или сколько оныхъ надобно для того, дабы пріятнымъ образомъ развѣвать свои волосы, придавая имъ такое восхищающее положеніе, которое кромѣ опахала никакая рука смертнаго доставить имъ не можетъ“.

Вѣеръ, наконецъ, замѣняетъ собой любовную почту. На его листикахъ писались или прикрѣплялись признанія, объясненія въ любви, вопросы и отвѣты. Ихъ содержаніе было самое разнообразное, а форма... но формой можно только безмолвно восторгаться!

Вотъ, напримѣръ, вызовъ на свиданіе въ торговые ряды, — одно изъ излюбленныхъ мѣстъ флёрта петиметровъ и щеголихъ XVIII вѣка:

„Явись суровая, явись хотя въ ряды
И тамо учини конецъ моей судьбы".

Вотъ Мефистофельскій упрекъ:

„На что жестокая блюсти столь строго честь
Вить нынѣ ужъ не льзя тѣмъ славы пріобрѣсть".

Вотъ, наконецъ, изумленіе передъ супружескою вѣрностью:

„Скажи мнѣ истину прекрасна энфидель
Не правдаль, будто мужъ тебѣ твой милъ досель"? [113]

И если „прекрасна энфидель" не желала или не находила возможнымъ отвѣтить на признаніе жестомъ, словомъ, символическимъ языкомъ вѣера или „кибиточкой любовной почты", какъ тогда назывались маленькія табакерки, то въ ея распоряженіи было еще одно средство. Она могла дать знать своему обожателю о своемъ сердечномъ влеченіи какой нибудь мушкой, налѣпленной на томъ или другомъ мѣстѣ лица. И этимъ языкомъ, такимъ же символическимъ и образнымъ, какъ языкъ вѣера, щеголихи владѣли въ совершенствѣ. А для тѣхъ изъ нихъ, которыя не вполнѣ въ немъ искусились, существовали „французскія мадамы, которыя, съ преподаваніемъ другихъ художествъ", посвящали ихъ и въ это искусство.

Вѣеръ Екатерининской эпохи явился такимъ образомъ, вмѣстѣ съ табакеркой и мушкой, обладателемъ самыхъ сокровенныхъ тайнъ женщины, вѣрнымъ хранителемъ тѣхъ трепетныхъ волненій ея сердца, которыя, вопреки всякой буржуазной морали, вдохновляютъ вѣками человѣческій геній.

Два нашихъ вѣера относятся, именно, къ этому „амурному" времени, хотя ихъ основные сюжеты далеко не легкомысленны. [114] Оба были исполнены въ началѣ 70-хъ годовъ

Вѣеръ эпохи Екатерины II. (Перламутръ и золото). „Раздѣлъ Польши“.
(Собр. гр. Е. И. Шуваловой).

XVIII вѣка и изображаютъ современныя имъ важныя политическія событія, одинъ — раздѣлъ Польши, другой — Чесменскій бой.

Первый вѣеръ, принадлежащій графинѣ Е. В. Шуваловой, представляетъ Екатерину II, короля прусскаго и императора австрійскаго, разрывающихъ карту Польши; съ польскаго короля сваливается корона; наверху летитъ трубящая Слава. Этотъ вѣеръ, приписываемый то кисти Моро, то Ле-Пренса и даже однажды уже выставлявшійся подъ именемъ перваго изъ этихъ мастеровъ, является простой копіей съ извѣстной гравюры Ле-Мира. Всѣ боковыя фигуры, фигура Славы, а также аттрибуты и орнаменты, отвѣчающіе исключительно декоративнымъ цѣлямъ, никакого отношенія къ содержанію гравюры не имѣютъ. Перламутровые листья и ручка вѣера богато разукрашены золотыми насѣчками, изображающими въ трехъ медаліонахъ тонко исполненныя и типичныя для эпохи любовныя сценки, окруженныя амурами, колчанами, стрѣлами и гирляндами цвѣтовъ.

Второй вѣеръ былъ поднесенъ Императрицѣ Григоріемъ Орловымъ послѣ Чесменской побѣды. Въ нѣжно бирюзовыхъ тонахъ изображены окутанные прозрачной дымкой голубого тумана: на морѣ — два русскихъ корабля, а на сушѣ — побѣдоносныя русскія войска. Внизу по серединѣ, между знаменами, — поддерживаемый двумя орлами щитъ съ вензелемъ Императрицы. Живопись вѣера подписана Г. Козловымъ, вѣроятно Гаврилой Игнатьевичемъ Козловымъ, вступившимъ въ Академію въ 1762 году, сдѣлавшимся профессоромъ исторической живописи въ 1771, адъюнктъ-ректоромъ въ 1779 и скончавшимся въ 1791 году. [115]

Изумительна золотая оправа этого вѣера съ клеймомъ извѣстнаго ювелира Екатерининскаго времени Адора. [116] Изящная кружевная работа его листьевъ, съ головами героевъ или доспѣхами въ крошечныхъ среднихъ медаліонахъ и тончайшая чеканка подобныхъ же украшеній на ручкѣ должны быть отнесены къ числу лучшихъ ювелирныхъ издѣлій XVIII вѣка, исполненныхъ въ Россіи.

Для насъ въ этомъ вѣерѣ дорого и то, что онъ принадлежалъ Императрицѣ, что въ ея державныхъ рукахъ онъ то разворачивался съ пышной величавостью или сознательнымъ изяществомъ, то колыхался съ небрежной нѣжностью или заманчивой живостью, то внезапно и рѣзко закрывался, неосторожно выдавая охватившую чувства мятежную бурю. Подъ тихимъ шелестомъ золотыхъ его листьевъ, въ любовномъ шуршаніи его нѣжно росписанной ткани таились тоже, быть можетъ, искристый женскій взглядъ и лукавая усмѣшка, первая слеза и послѣдняя улыбка. И эта чудная символика всякаго стараго вѣера, символика чувствъ и страстей давно исчезнувшей человѣческой жизни еще дороже въ немъ, конечно, и его высокой принадлежности и его не превзойденной красоты...

Таковъ былъ вѣеръ въ блистательную эпоху Академіи Граціи. Этой эпохой я считаю возможнымъ ограничить мою статью, прибавивъ лишь нѣсколько словъ объ измѣненіи его внѣшности въ самыхъ послѣднихъ годахъ XVIII столѣтія.

Разыгравшаяся во Франціи въ 1789 году міровая трагедія, рѣзко измѣнивъ эстетическіе взгляды человѣчества на всѣ отрасли искусства, не могла не отразиться и на вѣерѣ. Аллегорія героическая Людовика XIV и любовная — его преемниковъ уступаетъ въ немъ мѣсто, хотя и не надолго, аллегоріи политической. Вмѣсто очаровательныхъ пастушекъ

Вѣеръ, поднесенный Орловымъ Екатеринѣ II. (Золото, раб. Адора). „Чесменскій бой“, рис. Г. Козловъ.
(Галлерея Драгоцѣнностей).

и изящныхъ маркизъ, на вѣерѣ появляются эпизоды изъ Революціи и портреты знаменитыхъ ея дѣятелей: Робеспьера, Дантона и Марата; вмѣсто стрѣлъ купидона — мечъ правосудія и скрижали закона, вмѣсто любовныхъ мадригаловъ — символы свободы, равенства и братства.

Нужно ли настаивать на томъ, что всѣ эти эмблемы были тогда еще болѣе чужды русской жизни, чѣмъ въ настоящее время, и что воплощаемые ими символы никоимъ образомъ въ нашемъ искусствѣ отразиться не могли?

Вѣеръ конца XVIII вѣка продолжаетъ у насъ жить традиціями французской монархіи Людовика XVI и, благополучно миновавъ политическую аллегорію французскаго революціоннаго вѣера, переходитъ въ началѣ XIX столѣтія непосредственно къ аллегоріи сантиментальной. Русская женщина того времени, полная самыхъ „чувствительныхъ“ настроеній, открывая свою грудь „всему скорбящему и угнетенному“, обвѣвала ее плакучими ивами, слезницами, урнами и храмами дружбы, вышитыми и окаймленными на ея вѣерѣ серебряными блестками или пальетками.

Я самъ еще помню такой, именно, вѣеръ у одной почтенной старушки, [117] скончавшейся лѣтъ двадцать пять тому назадъ. Я любилъ у ней бывать, любилъ слушать ея безконечные разсказы о томъ сказочномъ, невѣдомомъ мнѣ времени, гдѣ все, конечно, было лучше — и люди, и нравы, и жизнь, и природа. Съ вѣеромъ своимъ старушка никогда не разставалась и онъ для меня всегда привѣтливо блестѣлъ въ ея дрожащихъ, старческихъ рукахъ.

— „Гуляла я по набережной, съ одной близкой мнѣ родственницей“, вспоминала она, какъ то разъ, въ одинъ изъ первыхъ дней нашего знакомства. „Когда мы поровнялись съ Зимнимъ Дворцомъ, къ намъ подошелъ шедшій на встрѣчу, щеголеватый военный и, вѣжливо раскланявшись, спросилъ по французски о здоровьѣ моей матери, тогда опасно заболѣвшей. Я его сначала не узнала. Это былъ Императоръ Александръ“.

— „Александръ II?“ разсѣянно спросилъ я.

— „Александръ I“, съ укоромъ отвѣтила старушка и слегка ударила меня вѣеромъ по рукѣ, словно сердясь на мою непонятливость. И съ стараго вѣера скатилось нѣсколько серебряныхъ слезинокъ. Я подобралъ эти блестящія слезинки и до сихъ поръ еще ихъ бережно храню по непонятной мнѣ самому сантиментальности...

ОЧЕРКЪ ТВОРЧЕСТВА ПЕТРА-ФИЛИППА ТОМИРА.

Въ исторіи искусства каждаго народа бываетъ эпоха, когда оно живетъ своею особою интенсивною жизнью; во Франціи — такой эпохой представляется XVIII вѣкъ отъ смерти Людовика XIV до начала Великой Революціи.

Строгіе критики подвергаютъ весь стиль этого времени суровому порицанію. Онъ условенъ и манеренъ, говорятъ они, и лишенъ жизненной силы и величавой простоты въ своемъ сознательномъ стремленіи не къ прекрасному, а къ красивому. — Быть можетъ они правы. Быть можетъ, дѣйствительно, изящная красота французскаго искусства XVIII вѣка далека отъ недосягаемыхъ идеаловъ прекраснаго, но это искусство воплощаетъ въ себѣ всю жизнь, вкусы и идеи своего времени такъ искренно, тепло и талантливо...

Прекрасны величіе, благородство и строгость построекъ Мансара и Перро, картинъ Пуссена и Лебрена, и скульптуры Пюже, но, кажется, будто всѣ эти великіе люди могли

быть столько же французами, сколько итальянцами, голландцами и нѣмцами.

А Ватто, Буше, Фрагонаръ, Гудонъ, Клодіонъ, Фальконетъ могли только родиться во Франціи, — въ той именно Франціи, которая, скинувъ съ себя съ послѣднимъ вздохомъ Короля-Солнца суровую маску его величавой и напыщенной важности, смѣло откликнулась на громкій призывъ природнаго генія расы — генія радостей жизни, живого блеска ума и безконечнаго поклоненія прелести женщины, въ которой все искусство того времени черпало свое вдохновеніе.

Во Франціи же, въ 1751 году, родился и знаменитый бронзовщикъ Петръ-Филиппъ Томиръ, которому посвящены эти нѣсколько страницъ.

Имя Томира такъ тѣсно связано съ временемъ Первой Имперіи, что какъ то не хочется вѣрить, что все его дѣтство и юность протекли при Людовикѣ XV. А между тѣмъ онъ засталъ самый пышный расцвѣтъ искусства этой эпохи, — все его жизнерадостное творчество: розовыхъ амуровъ и вакханокъ, маркизъ и пастушекъ въ гирляндахъ и лентахъ, веселыхъ нимфъ въ золотыхъ лучахъ, капризную легкость причудливыхъ зданій и безумную роскошь орнамента съ его фантастическими, въ нескрываемомъ презрѣніи къ правильности формъ, извилистыми линіями.

Едва ли, однако, Томиръ работалъ въ эту эпоху самостоятельно. Уже одно то обстоятельство, что въ годъ смерти Людовика XV ему было всего 23 года, даетъ полное основаніе предполагать, что самостоятельныхъ произведеній его мастерства тогда быть не могло; онъ, очевидно, обучался еще искусству у двухъ своихъ знаменитыхъ учителей, скульпторовъ Пажу и Гудона, и вѣроятно выступилъ на артистическомъ поприщѣ только въ первые годы царствованія Людовика XVI.

Эта очаровательная въ искусствѣ эпоха, внеся подъ вліяніемъ все возраставшаго вкуса къ классической древности извѣстную строгость и благородную простоту въ изящ-

ныя произведенія своего разнообразнаго творчества, продолжала искать вдохновенія въ томъ же культѣ красоты, любви и наслажденія, воплощая его въ камнѣ, мраморѣ, бронзѣ, въ серебристыхъ переливахъ блѣдно-розовыхъ тканей, и въ красочной гаммѣ наивныхъ аллегорій, воспѣвавшихъ все то же полное счастіе отъ перваго поцѣлуя до капельки алой крови на крылѣ раненой амуромъ голубки.

Въ бронзѣ эта эпоха дала изумительныя произведенія. Ея граціозная, матово-золотая орнаментація изъ вьющихся гирляндъ, стеблей, и гроздей винограда, изъ стрѣлъ, колчановъ, горящихъ свѣточей и лентъ, развѣвающихся среди тончайшихъ листьевъ и цвѣтовъ, кажется такой необычайно воздушной и легкой, точно она вылита изъ мягкаго воска, а не изъ твердаго металла.

Какъ же отразился на талантѣ Томира весь этотъ бурный потокъ граціознаго творчества?

Мы знаемъ, что Гудонъ поручилъ ему два воспроизведенія въ уменьшенномъ видѣ, изъ золоченой бронзы, своей знаменитой статуи сидящаго Вольтера, и поднесъ эти работы Императрицѣ Екатеринѣ II, которой онѣ такъ понравились, что она заказала скульптору эту статую изъ мрамора въ натуральную величину. [118] По порученію того же Гудона, онъ воспроизвелъ въ бронзѣ и другую его статую — человѣка съ ободранной кожей. [119]

Мы знаемъ далѣе, что въ числѣ мастеровъ, работавшихъ для королевскаго Двора, значится между прочими и имя Томира, и что одинъ изъ самыхъ знаменитыхъ мебельщиковъ эпохи, Бенеманъ, часто къ нему обращался для позолоты и чеканки бронзовыхъ орнаментовъ, украшавшихъ произведенія его мастерства.

Вотъ нѣсколько примѣровъ такого сотрудничества какъ Бенемана и Томира, такъ и другихъ мастеровъ, указывающихъ, кстати, и на способы производства всей роскошной мебели того времени.

Однажды король заказалъ Бенеману для Версаля бюро съ наборомъ и бронзой, которое было выполнено слѣдую-

щими семью мастерами: столярная работа — Бенеманомъ, модели изъ воска для орнаментовъ — скульпторомъ Мартиномъ, фрукты и цвѣты для набора — художникомъ Жераромъ, самый наборъ — Вильгельмомъ Кемпомъ, чеканка бронзы — Барденомъ, а позолота — Томиромъ и Галлемъ.

Орнаменты другого королевскаго заказа, также исполненнаго Бенеманомъ, — большого механическаго кресла, были вылѣплены изъ воска тѣмъ же Мартиномъ, отлиты изъ бронзы Форестье, чеканены Томиромъ и Барденомъ (первый — пальмовый фризъ, а второй — прикрѣпленные къ креслу канделябры), вызолочены Фёшеромъ и Галлемъ, а механическія части — Бодономъ и Шодрономъ, спаяны и скрѣплены Жакомъ младшимъ.

Почти въ томъ же сотрудничествѣ была выполнена великолѣпная кровать королевы, въ которой Томиръ чеканилъ украшенія изъ стеблей и листьевъ лилій. Онъ же принималъ участіе въ работѣ знаменитаго шкафа для ея драгоцѣнностей, находящагося теперь въ Луврѣ и исполненнаго Швердфегеромъ. Это лучшее въ своемъ родѣ произведеніе эпохи разукрашено изумительными по богатству орнаментами, медальонами, капителями, каріатидами и гирляндами, восхитительная кружевная чеканка которыхъ приписывается Томиру, Форестье и Фёшеру. Вообще на сотрудничество Томира, какъ съ этими двумя мастерами, такъ и съ Барденомъ и Галлемъ, имѣются указанія и при другихъ, менѣе значительныхъ, работахъ по орнаментаціи мебели бронзой.

Намъ извѣстно также, что Томиръ выполнялъ нѣсколько разъ монтировки изъ бронзы для разныхъ Севрскихъ вазъ, и что въ 1785 году ему за цѣлый рядъ подобнаго рода работъ было заплачено 12.000 фр. Имѣется, наконецъ, указаніе на нѣсколько болѣе крупный заказъ: въ память объявленія независимости Сѣверо-Американскихъ Штатовъ ему было заказано королемъ плато изъ золоченой бронзы — большой подносъ, съ зеркальнымъ дномъ, на который ставились вазы, канделябры и разныя другія принадлежности столоваго прибора.

Ваза съ канделябрами работы Томира.
(Изъ собр. С. И. Кутейникова).

Эти, хотя и краткія, свѣдѣнія о работахъ Томира въ эпоху Людовика XVI даютъ, однако, извѣстное представленіе объ его артистической личности.

Мы видимъ, что почти всѣ его работы были имъ исполнены въ сотрудничествѣ съ другими мастерами и что онѣ ограничивались простымъ воплощеніемъ чужой творческой мысли. Томиръ получалъ отъ художниковъ и рисовальщиковъ опредѣленные сюжеты или орнаменты, которые онъ, по вылитымъ другими мастерами моделямъ, чеканилъ своимъ блестящимъ рѣзцомъ съ ремесленною точностью. Между тѣмъ, едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что, пройдя отличную школу Пажу и Гудона, онъ долженъ былъ обладать техникой рисунка и компановки во всякомъ случаѣ не въ меньшей мѣрѣ, чѣмъ тѣ мастера, композиціи которыхъ были имъ выполняемы.

Мы имѣемъ далѣе возможность предполагать, что ни одной крупной самостоятельной работы ему за это время поручаемо не было. Такія работы носили бы его подпись, или были бы отмѣчены въ томъ или другомъ источникѣ по исторіи искусствъ, какъ отмѣчены въ нихъ произведенія многихъ изъ современныхъ ему мастеровъ. Такъ, не говоря уже о геніи бронзы, Гутьерѣ, мы знаемъ, что бронзовщикъ Рабю выставилъ на выставкѣ 1779 г. свои великолѣпныя жирандоли, а Дюплесси въ 1780 г. — свою знаменитую вазу съ цвѣтами изъ чеканнаго серебра, что рѣзцу Пріёра принадлежитъ вся бронза на коронаціонной каретѣ Людовика XVI, что Мартинкуръ исполнилъ знаменитые канделябры Маріи Антуанеты, Осмондъ — часы для нея же и т. д.

Подписи Томира ни на одномъ произведеніи XVIII вѣка я не видѣлъ. Не встрѣчалъ я также ни въ одномъ изъ многочисленныхъ источниковъ, къ которымъ мнѣ пришлось обращаться, его имени на выставкахъ или упоминанія о какихъ либо исполненныхъ имъ крупныхъ самостоятельныхъ работахъ. [120]

Всѣ эти данныя приводятъ къ заключенію, что Томиръ, достигшій уже къ концу царствованія Людовика XVI пол-

наго расцвѣта силъ и способностей, не выходилъ въ эту эпоху изъ роли простого исполнителя или искуснаго ремесленника, отлично обученнаго своему мастерству, но не одареннаго ни смѣлымъ полетомъ фантазіи, ни геніемъ творчества. Такимъ онъ и остался до конца своей дѣятельности, даже въ самую блестящую эпоху его славы, — во времена Первой Имперіи.

Проходитъ вѣкъ Людовика XVI, вѣкъ волшебства, мечты и поэзіи. Все въ томъ же безпечномъ и радостномъ праздникѣ жизни, съ веселой пѣсней и безпечной улыбкой встрѣчаетъ самое изящное общество, которое когда либо создавала вселенная, роковую развязку. При кровавомъ заревѣ революціи, въ смутѣ внѣшней опасности, въ безпорядочномъ бѣгствѣ всего знатнаго и богатаго, продаются за границу или мѣняются на оружіе великолѣпныя произведенія искусства, несмотря на старанія Конвента удержать ихъ во Франціи. Лучшіе артисты и ремесленники эмигрируютъ въ сосѣднія страны, влачатъ жалкое существованіе, или идутъ въ ряды арміи. Все искусство на время замираетъ, и только одна Директорія, — эта блеснувшая метеоромъ эпоха, пытается безъ особаго успѣха сочетать канувшую въ вѣчность легкость и грацію творчества съ надвигающеюся холодною неподвижностью формъ. Но проходятъ Конвентъ и Терроръ, Директорія и 18 Брюмера, и наступаетъ Имперія со всею сухостью ея притязательнаго стиля.

И въ эту то, именно, притязательную эпоху смѣшенія всѣхъ классическихъ стилей мы снова встрѣчаемся съ именемъ нашего мастера, — но съ какимъ на этотъ разъ ореоломъ!

Имя Томира гремитъ. Всѣ хотятъ имѣть его вещи, онъ въ модѣ, онъ извѣстенъ даже за границей. Нѣтъ ни одного великосвѣтскаго салона, гдѣ бы не было бронзы, подписанной „Thomire à Paris“; его произведенія украшаютъ и возстановленныя послѣ революціи королевскія резиденціи и дома разбогатѣвшихъ буржуа; молодые щеголи Имперіи посылаютъ въ первый день Новаго Года вещи Томира тѣмъ

красавицамъ, у ногъ которыхъ они расчитываютъ провести остальные его дни; княгиня Елена де-Линь, впослѣдствіи графиня Потоцкая, вернувшись въ Парижъ, дѣлаетъ Томиру и мебельщику Жакобу заказовъ болѣе, чѣмъ на милліонъ франковъ, и ея примѣру слѣдуетъ весь высшій, современный ей, кругъ.

Но Томиръ получаетъ и болѣе крупные заказы. Его рѣзцу принадлежатъ два громадныхъ, въ два метра вышиной, канделябра, находящіеся теперь въ Луврѣ и изображающіе каждый стоящую на земномъ шарѣ крылатую Побѣду — символъ Наполеоновской славы.

Имъ же, въ сотрудничествѣ съ ювелиромъ Одіо, исполненъ по рисункамъ Прудона, поднесенный королевѣ Маріи-Луизѣ муниципалитетомъ Парижа, туалетный приборъ изъ серебра съ зеркаломъ изъ того же металла, перелитые въ Пармѣ въ 1815 году. На экранѣ этого прибора были изображены фигуры Изиды въ египетскихъ баркахъ, несущія брачный алтарь, обвитый гирляндами цвѣтовъ; на подзеркальникѣ — Флора, окруженная геніями Торговли, Промышленности, Вкуса и Гармоніи; зеркало было поставлено между двумя колоннами, переплетенными лавромъ и плющемъ, надъ которыми высился коринфскій карнизъ, съ расположенной на немъ группой боговъ и амуровъ, соединявшихъ двухъ орловъ — французскаго и австрійскаго. Говорятъ, что Прудонъ, одинъ изъ немногихъ, въ столь бѣдной талантами эпохѣ, великій и истинный художникъ, превзошелъ самого себя въ граціозной композиціи этихъ вещей.

Наконецъ, въ томъ же сотрудничествѣ Томира, Прудона и Одіо выполнена, по заказу того же муниципалитета, великолѣпная колыбель короля Римскаго, перешедшая впослѣдствіи въ Вѣнскую королевскую сокровищницу, гдѣ она находится и въ настоящее время. Обѣ ея стороны украшены барельефами, изображающими рѣку Тибръ (символъ Рима) и Генія Торговли, передающаго младенца нимфѣ Сены; надъ колыбелью возвышается статуя Побѣды, держащая вѣнокъ славы и безсмертія съ звѣздой Наполеона въ серединѣ

вѣнка; напротивъ, на другой сторонѣ — молодой орелъ, готовый вознестись въ поднебесье.

Немногочисленны, какъ видите, данныя объ артистической дѣятельности Томира и за этотъ послѣдній ея періодъ, — послѣдній потому, что съ 1815 года, по годъ его смерти — 1843-ій, мы хотя и продолжаемъ встрѣчать его имя на разныхъ предметахъ прикладного искусства, но уже въ качествѣ „Thomire et Compagnie". Та искра артистическаго дарованія, которая мерцаетъ въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ Томира — XVIII-го и начала XIX вѣка, окончательно къ этому времени гаснетъ. Ремесленникъ въ душѣ, всегда приспособлявшійся къ вѣяніямъ времени, онъ рабски покоряется и безстильности непосредственно слѣдовавшихъ за Первой Имперіей историческихъ эпохъ, которыя, къ сожалѣнію, онъ пережилъ. Произведенія „Thomire et Compagnie" не выходятъ за предѣлы чисто фабричнаго производства, извѣстнаго и до сихъ поръ подъ непритязательнымъ названіемъ „article de Paris".

Къ какому же общему заключенію могутъ привести тѣ, поневолѣ краткія, свѣдѣнія, которыя приведены мною въ настоящей замѣткѣ о художественномъ творчествѣ знаменитаго бронзовщика начала XIX столѣтія?

Томиру было 53 года при объявленіи Наполеона Императоромъ и 64 — при паденіи Первой Имперіи, и, какъ это ни странно, этотъ зрѣлый, даже старческій возрастъ совпадаетъ съ періодомъ его наибольшаго творчества. Онъ выполняетъ за это время поистинѣ изумительное количество самыхъ разнообразныхъ предметовъ роскоши. Несомнѣнно при этомъ, что значительное большинство его работъ, — за исключеніемъ, быть можетъ, самыхъ крупныхъ, выполненныхъ имъ по рисункамъ Прудона или Персье и Фонтена, — исполнены по его собственнымъ рисункамъ. Это доказывается уже однимъ тѣмъ соображеніемъ, что громадное, вообще, количество его произведеній и незначительность художественныхъ композицій многихъ изъ нихъ не оправдывали бы постояннаго обращенія за такимъ, именно,

1) Плато золоченой бронзы, раб. Томира (Собств. Б. М. Якунчикова).
2) Рисунокъ Томира къ часамъ, принадлежащимъ Е. В. Сабуровой. (Музей Штиглица).

сотрудничествомъ къ другимъ мастерамъ. У насъ имѣется, кромѣ того, еще одно доказательство его, въ этомъ отношеніи, самостоятельности въ приложенномъ къ настоящей статьѣ, подписанномъ имъ самимъ, рисункѣ для часовъ.

Томиръ начинаетъ такимъ образомъ свою дѣятельность только тогда, когда другіе артисты обыкновенно ее заканчиваютъ, и за предшествовавшіе ей полвѣка своей жизни не оставляетъ за собою никакихъ ощутительныхъ слѣдовъ своего дарованія, кромѣ нѣсколькихъ воспроизведеній чужихъ композицій. Мы видимъ затѣмъ, что и все послѣдующее его творчество носитъ на себѣ такой же отпечатокъ отсутствія самостоятельности. Невольно, поэтому, возникаетъ вопросъ — можетъ ли, вообще, его работа называться произведеніемъ одухотвореннаго творчества?

Дѣйствительно, въ громадномъ большинствѣ своихъ вещей и этой послѣдней его эпохи, Томиръ ограничивается все тою же бездушною подражательностью, быть можетъ, еще болѣе въ нихъ замѣтною, вслѣдствіе необычайныхъ техническихъ достоинствъ ихъ выполненія — безупречной, великолѣпной чеканки. На этотъ разъ онъ подражаетъ „Императорскому“ стилю. — Его фигуры съ застывшими, неподвижными позами или театральными жестами лишены всякаго выраженія и жизни; канувшая въ вѣчность прелесть полуснятыхъ покрововъ замѣнена суровыми складками классическихъ тогъ и туникъ; прежніе амуры — веселые, непринужденные и рѣзвые съ изящными волнистыми линіями молодого и свѣжаго тѣла, превращаются въ спокойно позирующихъ аккуратныхъ и благонравныхъ дѣтей; вмѣсто легкихъ декоративныхъ фризовъ съ граціозно на нихъ вьющимися вѣтвями, листьями, цвѣтами, бусами и лентами — плоскіе вѣнки, тяжелыя гирлянды, прямолинейныя симметричныя формы и геометрическіе орнаменты, безжизненные, холодные, сухіе...

Почему же въ то время, когда античное искусство служило источникомъ вдохновенія и въ изящномъ соединеніи съ художественнымъ вкусомъ и направленіемъ XVIII вѣка

создало рядъ восхитительныхъ произведеній, Томиръ или бездѣйствовалъ или не выходилъ изъ второстепенной роли простого исполнителя и, несмотря на его всегда великолѣпную технику, не создалъ себѣ громкаго имени, а когда геній того же искусства превратился въ образецъ раболѣпнаго подражанія, — пріобрѣлъ чуть ли не всесвѣтную извѣстность? — Потому, какъ мнѣ кажется, что въ талантѣ Томира не было того священнаго пламени, который отдѣляетъ артиста отъ ремесленника — творческое вдохновеніе отъ ремесленной исполнительности.

Талантъ людей, дѣйствительно одаренныхъ геніемъ творчества, въ тѣхъ случаяхъ, когда смерть не уноситъ ихъ во время и они случайно, и уже въ зрѣломъ возрастѣ, переходятъ въ эпоху имъ новую и чуждую, обыкновенно замираетъ и гаснетъ. Талантъ же, лишенныхъ этого генія, талантъ ремесленниковъ и подражателей можетъ, при тѣхъ же условіяхъ, не только не заглохнуть, но даже развиться и окрѣпнуть.

Современники Томира, послѣднія звѣзды блестящей плеяды артистовъ XVIII вѣка: Гудонъ, Фрагонаръ, Дебюкуръ, Гутьеръ и Моро застали, какъ и онъ, начало новыхъ вѣяній и новыхъ традицій, но ни съ ними примириться, ни къ нимъ приспособиться уже не могли. Тщетно ихъ усталыя, старыя руки пытались воплотить въ давно имъ свойственные художественные образы всѣ измѣненные идеалы прекраснаго, — ихъ произведенія оставались безцвѣтными и вялыми.

Талантъ же Томира, не будучи связанъ столь дорогими всякому истинному артисту преданіями прежняго творчества, не только удачно примѣнился къ новымъ требованіямъ вкуса и моды, но расцвѣлъ и прославился въ эпоху того именно искусства, формы котораго должны были ему казаться и чуждыми, и странными. Но иначе и быть не могло. Имя Томира могло прославиться только въ эпоху того искусства, которое оригинально лишь тѣмъ, что въ немъ оригинальнаго мало.

Русская и иностранная книга.

Русская и иностранная книга... Какое потребовалось бы многотомное вступленіе, чтобы пріоткрыть, хотя бы скобки этого громкаго названія пятой нашей выставки, [121] и какъ мало неизвѣстнаго и новаго можно сказать о прежнемъ и современномъ состояніи печатнаго дѣла не только въ Европѣ, но и у насъ. Книга, ея исторія и развитіе изслѣдованы гораздо глубже и внимательнѣе, быть можетъ, чѣмъ всякое другое произведеніе человѣческой мысли, и количество такихъ изслѣдованій едва ли въ настоящее время поддается и приблизительному подсчету. Въ наши задачи не могло, такимъ образомъ, входить ни полное представленіе на выставкѣ исторіи книжнаго дѣла, ни обогащеніе науки какими-либо новыми данными — во вступленіи къ ея описанію. Цѣли Кружка болѣе скромны и узки; онѣ заключаются въ томъ лишь, чтобы представить книгу въ расцвѣтѣ ея красоты и изящества и остановить вниманіе на ея выдающихся образцахъ. Этихъ цѣлей мы, смѣю думать, достигли.

Наиболѣе богато и разнообразно у насъ представленъ французскій XVIII вѣкъ. И не безъ основанія. — Франція,

стоявшая въ продолженіи долгихъ вѣковъ во главѣ человѣческой культуры, дала и въ книгѣ XVIII столѣтія цѣлый рядъ не превзойденныхъ образцовъ искусства типографскаго и графическаго. Возьмите, дѣйствительно, любую изъ извѣстныхъ французскихъ иллюстрированныхъ книгъ того времени и сравните съ произведеніями предыдущихъ столѣтій, не говоря о послѣдующихъ. И въ XVI, и въ XVII вѣкѣ, хотя бы у Эльзевировъ, вы найдете изданія съ еще болѣе изысканнымъ шрифтомъ, съ еще болѣе тщательной печатью.

Но, въ смыслѣ общей внѣшности книги, изящества ея орнаментаціи, въ замѣчательномъ подборѣ талантливыхъ художниковъ и граверовъ, украшавшихъ ее своими произведеніями, — въ смыслѣ, наконецъ, изумительной въ этихъ произведеніяхъ передачи характера времени, обстановки, костюмовъ, обычаевъ, манерной его граціи и ярко его отмѣчающей радости жизни, — вы ничего болѣе совершеннаго ни у одного народа не отыщете.

Остановите, равнымъ образомъ, Ваше вниманіе на внѣшнемъ убранствѣ французской книги того времени, на ея переплетѣ. — „Le livre comme la femme", говоритъ Octave Uzanne, „est fait pour plaire, pour être vêtu avec apparât de tous les attributs de l'art; il est créé pour séduire le regard avant de charmer l'esprit; c'est un ami, qu'on ne saurait trop embellir, dont l'abord doit inspirer un désir de relation".

Этими разнообразными качествами „плѣнительнаго" друга обладаетъ книга временъ Людовиковъ въ избыткѣ. Ея изящной оправой служитъ великолѣпный, большей частью, красный сафьянъ, богато укашенный золотыми гирляндами, фестонами, эмблемами, гербами и девизами. Оправа эта бываетъ подписана знаменитыми мастерами того времени — Derôme'омъ и Padeloup и еще чаще приписывается ихъ работѣ, — столь же часто, по крайней мѣрѣ, какъ, наши старыя помѣщичьи усадьбы — творчеству графа Растрелли. Но Растрелли былъ, дѣйствительно, самымъ выдающимся изъ архитекторовъ, работавшихъ въ Россіи; съ искусствомъ же двухъ названныхъ, хотя и отличныхъ,

мастеровъ могутъ смѣло выдерживать сравненіе произведенія большинства изъ ихъ собратьевъ: Dubuisson, Le Monnier, Tessier, Laferté, Enguerrand. Мода на ихъ переплеты объясняется, такимъ образомъ, скорѣе заказами Двора, фаворитокъ и придворныхъ, чѣмъ ихъ опредѣленнымъ и дѣйствительнымъ превосходствомъ.

Ярлыки Padeloup и Derôme'a имѣются: первый — на сочиненіяхъ Мольера съ рисунками Буше 1734 г. и второй — на Daphnis et Chloé 1745 г., такъ называемой édition du Régent, съ рисунками Филиппа Орлеанскаго на Acajou et Zirphile 1777 г., съ рисунками того же Буше, и на Henriade 1790 г., со сюитой Моро. Это все „гвозди" французской книжной иллюстраціи XVIII вѣка, но далеко не единственные и не лучшіе. Несравненно ихъ выше и неизмѣримо дороже цѣнятся любителями Boccace 1757, Contes de La Fontaine 1762, Ovide 1767 — 1771, Baisers et Fables de Dorat 1770 и 1773, Chansons de Laborde 1773 г., Monuments du costume (нѣсколько гравюръ этого изданія украшаютъ наши стѣны), Pucelle d'Orléans 1789 и т. д.

Къ тому же разряду „гвоздей", нѣсколько, впрочемъ, уступающему предыдущимъ, должны быть отнесены: Horace 1733—1737, Télémaque 1734, Don Quichotte 1738 и 1746, Jérusalem délivrée 1744 и 1774, Virgile, Les Géorgiques 1770, Les Quatre Heures de la toilette des dames 1779, Galatée 1785, Vadé, Oeuvres poissardes 1796 и т. д.

Всѣ названныя книги и многія другія въ томъ же родѣ красуются въ нашихъ витринахъ въ безупречномъ видѣ и превосходномъ состояніи. Нѣкоторыя изъ нихъ снабжены гербами или девизами Королевскаго Дома (Estampes allégoriques 1768), дома Монморанси (Etudes militaires 1755), знаменитой маркизы Помпадуръ (Ecole des amants 1700), не менѣе извѣстной графини Дюбарри, съ ея смѣлымъ девизомъ „Boutez en avant" и разныхъ другихъ многочисленныхъ лицъ, игравшихъ видную роль въ исторіи Франціи.

Вполнѣ понимаю, что приведенная мною сухая номенклатура мало увлекательна, но она необходима, хотя бы

для того, чтобы убѣдить Васъ, что французскій XVIII вѣкъ представленъ у насъ въ совершенно исключительномъ видѣ и, — въ его блестящихъ образцахъ, — съ исчерпывающей полнотой. Тонкій подборъ собранныхъ нами изданій этой эпохи могъ бы, дѣйствительно, сдѣлать честь не только любимому изъ знаменитыхъ европейскихъ собирателей, но и любому общественному собранію.

****

Прекрасно у насъ представлена и французская книга XIX столѣтія. Появленіе ея лучшихъ образцовъ должно быть отнесено къ началу 30-хъ годовъ и совпадаетъ, съ одной стороны, съ пышнымъ расцвѣтомъ романтизма, съ другой — съ возвращеніемъ книжной иллюстраціи къ гравюрѣ на деревѣ. Начало столѣтія, подъ вліяніемъ ложно-классическаго направленія школы Давида, считается, какъ извѣстно, эпохой паденія искусства. Въ графическомъ украшеніи французской книги это паденіе выразилось особенно наглядно въ полномъ пренебреженіи той бытовой, документальной виньеткой и гравюрой, которой такъ славится XVIII вѣкъ и которая изъ книги, современной этому направленію, исчезаетъ на нѣсколько десятковъ лѣтъ, уступая мѣсто преклоненію передъ классической помпой и аттрибутами Первой Имперіи. И одинъ только, пожалуй, Alexandre Desenne продолжаетъ, хотя робко и безуспѣшно, изображать въ своихъ виньеткахъ современную ему жизнь.

Этому же Desenne'у, какъ это ни странно, французская книга, обязана, хотя косвенно, конечно, возрожденію гравюры на деревѣ, совершенно забытой съ конца XVI вѣка, если не считать неудавшихся попытокъ Папильона, — французскаго гравера временъ Людовика XV.

Въ 1817 году, изъ Англіи, въ которой книжная гравюра на деревѣ возродилась ранѣе, чѣмъ во Франціи, пріѣхалъ работать въ Парижъ англійскій граверъ Томсонъ,

Книга маркизы Помпадуръ съ ея гербомъ.

ученикъ знаменитаго Бевика. Первый, исполненный имъ заказъ былъ ему сдѣланъ, именно, Desenne'омъ, сильно заинтересовавшимся новымъ для него искусствомъ[122].

Тотъ же Томсонъ поднесъ, по пріѣздѣ, одну изъ исполненныхъ имъ въ Англіи работъ въ Парижскую Національную Библіотеку и вызвалъ этимъ подношеніемъ слѣдующій отзывъ. „Поднесенный эстампъ", говорится въ этомъ отзывѣ, „доказываетъ, что гравюра на деревѣ долго считавшаяся неизмѣримо ниже гравюры на мѣди, вполнѣ заслуживаетъ вниманіе любителей". Какъ бы то ни было, Томсонъ, или, какъ увѣряютъ нѣкоторые изслѣдователи, — его товарищъ или ученикъ французскій граверъ Brévière были одними изъ первыхъ во Франціи піонеровъ новаго дѣла.

Къ этому же времени Греки и Римляне начинаютъ терять свое величіе, слабѣетъ въ литературѣ и въ искусствѣ интересъ къ античному міру, замѣняясь идеалами рыцарства и Среднихъ Вѣковъ, старые Римляне превращаются въ старыхъ Французовъ, появляются зачатки романтизма. И, словно ожидая, для своего проявленія въ литературѣ, возрожденія забытой гравюры на деревѣ, эта новая эпоха міровой человѣческой жизни украшаетъ воплощаемые ею въ печатномъ словѣ идеалы и помыслы, именно, этимъ способомъ графическаго воспроизведенія.

Въ такомъ видѣ появились первые иллюстрированные романтики: Béranger 1828 съ рисунками Dévéria; Eugène Sue — La Coucouratcha 1832 — Tony Johannot и Henri Monnier; Hugo — Le roi s'amuse 1832 — Tony Johannot; Lucrèce Borgia — Nanteuil и т. д. За ними слѣдуетъ, въ продолженіе 20 приблизительно лѣтъ, непрерывный рядъ великолѣпныхъ подобнаго же рода изданій, лучшими изъ которыхъ нужно считать: Nodier, Le roi de Bohême 1830, Gil Blas 1835; Paul et Virginie, Guliver и Vicaire de Wakefield 1838; Sterne 1841, Pleïade 1842, Contes drôlatiques 1855 и Contes rémois 1858. Наиболѣе рѣдкимъ изъ подобныхъ изданій считается Journal des Portes de Fer 1844, съ рисунками Raffet. Эта книга, отпечатанная въ очень ограниченномъ числѣ экземпляровъ,

въ продажу выпущена не была и отличается изумительной передачей гравером совершенно микроскопическихъ деталей рисунковъ мастера.

Другая отличительная особенность, какъ этой, такъ и всѣхъ остальныхъ книгъ разсматриваемой эпохи, заключается въ новомъ, по сравненію съ XVIII столѣтіемъ, соотношеніи помѣщаемыхъ въ текстѣ гравюръ съ самымъ текстомъ. Въ XVIII вѣкѣ, гравюра въ текстѣ появлялась только въ видѣ заставки или концовки, въ XIX-мъ — она окаймляется типографскимъ шрифтомъ или живописно въ немъ разбрасывается, что придаетъ всей внѣшности книги въ высшей степени изящный видъ, облегчая, къ тому же, ознакомленіе съ ея содержаніемъ. Особому изяществу иллюстрированныхъ произведеній печатнаго слова того времени, не мало, равнымъ образомъ, способствовало одновременное съ возрожденіемъ гравюры на деревѣ появленіе такихъ знаменитыхъ книжныхъ издателей, какъ Curmer, Dubochet, Hetzel, Renduel и Delloye, такихъ рисовальщиковъ, какъ Gigoux, Nanteuil, François, Baron, Daumier, Gavarni, Grandville, Messonier и Doré, не считая уже выше перечисленныхъ, и такихъ граверовъ, какъ Porret, Lavoignat, Andrew, Best и т. д.

Еще одна, наконецъ, и послѣдняя особенность французской книжной иллюстраціи того времени. — Въ книгѣ впервые появляются гравюры на стали и не только внѣ текста, какъ въ англійскихъ Keepsake'ахъ, а въ текстѣ; появляются и литографіи, — послѣднія внѣ текста. Блестящими образцами первой категоріи иллюстрацій служатъ: Peau de Chagrin 1838, Chants et chansons populaires 1843 и Contes de Perrault того же года, а второй, — не считая альбомовъ и сборниковъ Gavarni, Daumier и др., — мрачныя композиціи Delacroix къ Фаусту Гете.

Перечисленныхъ изданій было бы, пожалуй, вполнѣ достаточно для полнаго представленія о французской иллюстрированной книгѣ XIX вѣка, но ихъ у насъ выставлено несравненно большее количество. Попадаются между ними, какъ и между изданіями XVIII столѣтія, книги съ гербами

и девизами, на этотъ разъ — русскихъ людей: Сумароковыхъ, Воронцовыхъ. Демидовыхъ; есть также и книги, подписанныя извѣстными переплетчиками начала вѣка: Thouvenin и Bozérian.

Перейдемъ, затѣмъ, къ русскому отдѣлу нашей выставки и остановимся на немъ нѣсколько дольше не потому, конечно, чтобы русская иллюстрированная книга превосходила по своимъ достоинствамъ книгу французскую, за которой она, впрочемъ, въ этомъ отношеніи непосредственно слѣдуетъ, а потому, что она своя, — родная, и что она представлена у насъ, какъ и французская книга, съ большой полнотой.

Русская иллюстрація, въ связи съ характеромъ той эпохи, въ которой появлялись на свѣтъ ея созданія и въ тѣсной зависимости отъ развитія литературы и живописи, переживаетъ, съ начала своего возникновенія до конца шестидесятыхъ годовъ XIX столѣтія четыре довольно опредѣленныхъ періода.

Первый изъ этихъ періодовъ, съ середины XVI вѣка до временъ Петра I, благодаря исключительному господству во всѣхъ сферахъ общественной жизни — интересовъ и вліянія Церкви, характеризуется преобладаніемъ въ русской иллюстрированной книгѣ гравюры духовнаго содержанія. Эта гравюра была рѣзана преимущественно на деревѣ (первая гравюра на мѣди появилась въ 1647 году), и, въ виду съ одной стороны, узкихъ предѣловъ религіозныхъ требованій, съ другой, — отсутствія хорошихъ рисовальщиковъ и граверовъ, была однообразна и скудна по содержанію и исполненію.

Съ начала XVIII вѣка, подъ вліяніемъ Петровскихъ реформъ и появленія граверовъ на мѣди, въ русской иллюстрированной книгѣ появляется гравюра на мѣди, которая сперва начинаетъ украшать собою книги по разнымъ отраслямъ прикладныхъ знаній, а потомъ — разныя офиціальныя изданія, т. е. тѣ, почти единственныя, произведенія печат-

наго слова, которыя пользовались въ то время извѣстнымъ распространеніемъ. При этомъ, въ виду той второстепенной роли, которую играли въ общественной жизни доброй половины XVIII столѣтія литература и живопись, изъ этой же роли и за все это время, не выходила и книжная гравюра.

Вѣкъ Екатерины былъ переходнымъ временемъ для нашей книжной иллюстраціи. Просвѣтительная дѣятельность Императрицы и ея современниковъ, покровительство, оказываемое литераторамъ и появленіе частной издательской дѣятельности дали сильный толчекъ развитію русскаго книжнаго дѣла. Съ этихъ поръ гравюра начинаетъ украшать собою, кромѣ офиціальныхъ изданій, — и произведенія изящной словесности, и, наконецъ, въ началѣ XIX столѣтія, главнымъ образомъ, благодаря распространенію литературы среди широкой публики, перестаетъ быть въ книгѣ тѣмъ рѣдкимъ исключеніемъ, какимъ она была прежде и вступаетъ въ третій періодъ своего развитія. При этомъ, продолжая оставаться въ полной зависимости отъ направленія и содержанія отечественной живописи и заимствуя у ней форму и сущность — гравюра пріобрѣтаетъ всѣ ея отличительныя черты и особенности: строгость рисунка и условность содержанія.

Начало четвертаго періода историческаго развитія нашей иллюстраціи совпадаетъ съ началомъ 40-хъ годовъ прошлаго вѣка. Въ это время, все подъ тѣмъ же вліяніемъ литературы и живописи, которыя успѣли уже твердо стать на національную почву, книжная иллюстрація начинаетъ тоже черпать свое содержаніе изъ дѣйствительной жизни и, благодаря цѣлому ряду талантливыхъ исполнителей, достигаетъ расцвѣта. Вмѣстѣ съ тѣмъ, вслѣдствіе появленія новыхъ способовъ воспроизведенія рисунка, она становится разнообразнѣе. Въ иллюстрированныхъ изданіяхъ, кромѣ гравюры на деревѣ, снова замѣнившей къ этому времени гравюру на мѣди, появляются гравюры на стали и литографіи.

Наконецъ, съ начала 1870 годовъ, наша книжная иллюстрація вступаетъ въ свой послѣдній фазисъ, въ которомъ

Переплетъ начала XVII вѣка.

находится и понынѣ. Съ этихъ поръ гравюра замѣняется, почти вездѣ, разными другими способами воспроизведенія рисунка путемъ фотографіи, какъ то: фототипіею, цинкографіею, фотогравюрою и т. п. Всѣ эти способы, передавая рисунокъ художника съ такой точностью, до которой гравюра дойти не можетъ, да и не должна, оставаясь въ предѣлахъ самостоятельнаго искусства, а не простого ремесла, обходятся, къ тому же, значительно дешевле. Вотъ почему, переставъ отвѣчать нѣкоторымъ изъ цѣлей, для которыхъ она предназначена, гравюра уступаетъ и въ книгѣ свое мѣсто механическимъ способамъ воспроизведенія рисунка.

Позвольте мнѣ теперь снова вернуться къ нашей выставкѣ. Указывая выше на большую полноту ея русскаго отдѣла, я разумѣлъ, главнымъ образомъ, только три изъ перечисленныхъ выше историческихъ періода отечественной иллюстраціи: вѣкъ Екатерины, начало XIX столѣтія и 40-е годы того же столѣтія.

Эпоха появленія въ русской книгѣ первыхъ печатныхъ рисунковъ и преобладанія въ ней рѣзаныхъ на деревѣ духовныхъ сюжетовъ, вслѣдствіе указаннаго уже мною отсутствія въ нихъ художественнаго интереса, вовсе у насъ не представлена. Образцы же гравернаго искусства Петровскаго времени вы найдете въ превосходныхъ фронтисписахъ къ Арифметикѣ Магницкаго 1703 г. и къ Ѳеатрону 1721 г. а — царствованія Елизаветы Петровны — въ великолѣпномъ экземплярѣ Описанія Палатъ Академіи Наукъ 1741 года, украшенномъ вензелемъ Императрицы и автографомъ Разумовскаго.

Несравненно полнѣе и богаче Екатерининскій вѣкъ. Мы получили возможность показать образцы гравернаго искусства этой эпохи въ нѣкоторыхъ изданіяхъ несказанной рѣдкости. Къ ихъ числу должны быть отнесены всѣ произведенія Струйскаго, этого влюбленнаго въ Импера-

трицу сумасшедшаго издателя, — поднесенный Екатеринѣ экземпляръ рукописнаго Устава Воспитательнаго Дома съ уже отпечатанными въ немъ виньетками, — такой же рукописный проектъ изданія Метаморфозъ Овидія съ подлинными превосходными рисунками неизвѣстнаго русскаго мастера и помѣтками Оленина, Начальное Управленіе Олега, Тайна противу-нелѣпаго общества, Примѣчанія топографическія, сочиненія Капниста и Хемницера и т. д., и т. д.

Такой же полнотой отличаются имѣющіяся на выставкѣ изданія и книги начала XIX столѣтія. Вы найдете и въ нихъ лучшія произведенія наиболѣе знаменитыхъ граверовъ того времени: Галактіонова, И. Чесскаго, М. Иванова, Ухтомскаго, Сандерса, Скотникова, Кулибина, Афанасьева, Нотбека, Петрова и др., воспроизводившихъ рисунки не менѣе талантливыхъ художниковъ: Оленина, Иванова, Зауервейда, гр. Толстого.

Несмотря, повторяю, на сухость всякой номенклатуры, считаю, тѣмъ не менѣе не безполезнымъ и здѣсь назвать лучшія изъ выставленныхъ у насъ изданій разсматриваемой эпохи. Это — Фингалъ Озерова, Душенька опера и сочиненія Державина 1808, Басни Крылова 1815, 1825 и 1834, сочиненія Хемницера, Измайлова и Панаева 1816 и 1820, Невскій альманахъ 1825—1829, Полярная Звѣзда 1825 и 1826, Бахчисарайскій фонтанъ 1827, Новоселье 1833 и 1834 и Душенька — Толстого 1839.

Въ началѣ 1840 годовъ, т. е. на 10 лѣтъ позже Франціи, появляется въ нашей книгѣ заимствованная оттуда же гравюра на деревѣ и „по французски“ разбрасывается въ текстѣ. Но заимствованіе это ограничивается предѣлами одной внѣшности книги, т. е. перенятіемъ самаго способа воспроизведенія въ ней рисунка и порядка соотношенія его съ текстомъ. По содержанію же своему, русская книжная виньетка и гравюра остаются исключительно бытовыми и національными, и въ цѣломъ рядѣ превосходныхъ рисунковъ Агина, Ковригина и особенно знаменитаго „Васи“ Тимма, переданныхъ искусными рѣзцами Бернардскаго, Дерикера,

Линка, Маслова, Неттельгорста и др. — оставляютъ намъ живописную и полную картину быта того времени.

Къ числу такихъ интереснѣйшихъ бытовыхъ изданій должны быть отнесены выставленные у насъ: Сенсаціи Курдюковой 1840, Наши съ натуры 1841, Картинки русскихъ нравовъ 1842, Типы современныхъ нравовъ и Новоселье, 1845, Сто рисунковъ Агина къ Мертвымъ Душамъ 1848 и т. д. Такой же бытовой интересъ представляютъ, особенно въ то время распространенныя изданія сборниковъ, альбомовъ и даже книгъ, украшенныхъ рисунками, отпечатанными съ камня, какъ, напримѣръ, Театральный альбомъ 1842 [123], Листокъ для свѣтскихъ людей 1843, рисунки Щедровскаго, Федотова, Боклевскаго, Неваховича, Зичи, листы Даціаро и особенно „Русскій Художественный Листокъ“ Тимма. Это послѣднее изданіе можетъ безспорно быть отнесено къ числу самыхъ выдающихся — не только у насъ, но и въ Европѣ.

Все то, что за 12 лѣтъ происходило интереснаго или замѣчательнаго въ русской жизни, немедленно воспроизводилось бойкимъ карандашемъ неутомимаго и талантливаго Тимма, не жалѣвшаго для своего труда ни времени, ни денегъ и сдѣлавшаго изъ Русскаго Художественнаго Листка великолѣпный памятникъ русской общественной жизни 50-хъ годовъ. Богатство его сюжетовъ изумительно. Въ Листкѣ можно встрѣтить: изображенія общественныхъ торжествъ, портреты знаменитыхъ людей, рисунки къ новымъ изобрѣтеніямъ, живописные виды, сцены изъ русскихъ нравовъ и изъ замѣчательныхъ современныхъ событій, костюмы племенъ, обитающихъ въ Россіи, костюмы и декораціи новыхъ пьесъ, изображенія новыхъ произведеній искусства, виды конскихъ скачекъ, выставокъ и т. д., въ безконечномъ разнообразіи и превосходнѣйшемъ исполненіи.

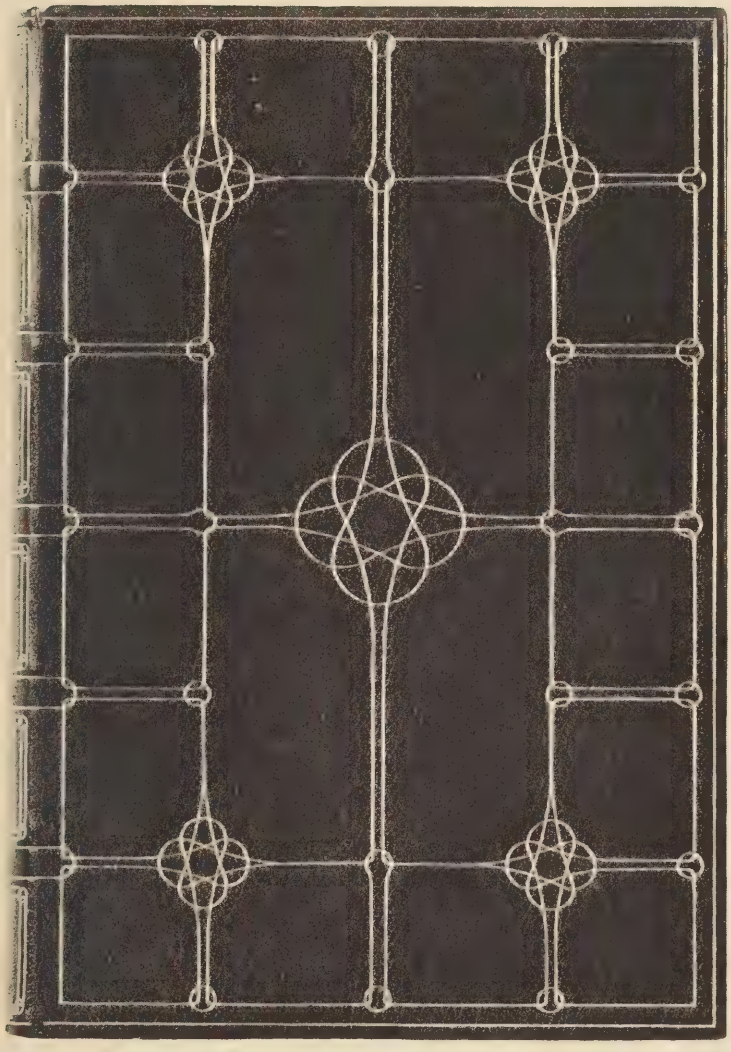
Этими краткими словами я заканчиваю очень поверхностный, конечно, обзоръ двухъ отдѣловъ нашей выставки — французской и русской иллюстрированной книги XVIII и XIX столѣтій. Въ отступленіе отъ хронологическаго порядка, я счелъ нужнымъ начать мою замѣтку, именно, съ двухъ на-

званныхъ отдѣловъ, имѣя въ виду остановить, прежде всего, вниманіе на нашемъ „Salon Carré“, на нашей „Трибунѣ“, если можно такъ выразиться.

XVII вѣкъ представленъ на выставкѣ гораздо слабѣе, если не считать рѣдчайшихъ Эльзевировъ: Académie de l'espée 1628 (книга, которая въ имѣющемся у насъ видѣ имѣется всего въ трехъ экземплярахъ), Pastissier françois 1655, Corneille 1644 (извѣстный въ 10 экземплярахъ), Sentences et Maximes 1664 (одинъ изъ пяти существующихъ экземпляровъ), Подражаніе Христу Ѳомы Кемпійскаго и т. д. Всѣ изданія Эльзевировъ, голландскихъ типографовъ издателей XVI—XVII в.в. особенно славятся необычайной точностью и исправностью текста и своеобразной красотой шрифта.

Поразительны переплеты нѣкоторыхъ изъ выставленныхъ Эльзевировъ, — хотя бы, напримѣръ, Библіи 1663 г. и Новаго Завѣта 1659 г., напечатанныхъ на голландскомъ языкѣ. Они покрыты тончайшей кружевной сѣтью изъ золота, обвивающей самыя тонкія орнаментальныя композиціи, и служатъ краснорѣчивыми свидѣтелями того проникновеннаго въ Европѣ, культа книги, который проявился еще въ XVI столѣтіи, устойчиво продолжаясь и до настоящаго времени, — особенно во Франціи. Grolier, Maïoli и De Thou, три знаменитыхъ французскихъ собирателя эпохи Возрожденія, могутъ быть названы самыми блестящими представителями этого культа.

На книгу они смотрѣли съ набожнымъ проникновеніемъ, отводили ей самое почетное мѣсто и облекали ее въ роскошные покровы, воплощавшіе идеалы современнаго орнаментальнаго искусства. Увѣряютъ, что оба собирателя сами исполняли рисунки для своихъ переплетовъ; съ большею, однако, вѣроятностью можно предположить, что они поручали составленіе этихъ рисунковъ знаменитому ихъ современнику, — превосходному рисовальщику, граверу и типо-



Русскій переплетъ XIX вѣка.

графу Жофруа Тори. — Ни одного имени переплетчиковъ того времени намъ исторія не оставила, но кажется несомнѣннымъ, что переплетное искусство процвѣтало въ XVI вѣкѣ, преимущественно, въ Италіи, куда, будто бы, названные любители и отсылали для переплета лучшія изъ пріобрѣтаемыхъ ими книгъ.

Эти благородныя традиціи искусной орнаментаціи внѣшности книги перешли и въ XVII вѣкъ. Извѣстные французскіе мастера того времени Duseuil, Le Gascon и братья Nicolas и Clovis Eve имъ слѣдовали настойчиво и благоговѣйно, достигая, благодаря усовершенствованію техническихъ пріемовъ, еще большаго изящества. Такой же художественной сложностью декоративныхъ композицій славятся и книжные переплеты начала XVIII столѣтія, середина и конецъ котораго, при одинаковыхъ, если даже не лучшихъ, достоинствахъ самаго мастерства, отличаются значительнымъ упрощеніемъ орнамента.

Переплеты остановившихъ наше вниманіе Библіи и Новаго Завѣта исполнены, именно, въ стилѣ работъ Le Gascon или братьевъ Eve и служатъ блестящими образцами всего творчества тѣхъ давнихъ временъ, когда на искусство смотрѣли не только, какъ на источникъ матеріальныхъ выгодъ и благъ, а какъ на драгоцѣнный удѣлъ людей, отмѣченныхъ Богомъ, какъ на Божій даръ, къ которому приступали „со страхомъ и вѣрою“.

XVI вѣкъ представленъ на выставкѣ великолѣпными „Livres d'Heures“, нѣсколькими изданіями Венеціанскихъ типографовъ Альдовъ и голландскихъ — Плантэновъ и записками Герберштейна 1563 г.; XV-ый — двумя рѣдкими инкунабулами и тремя такими же рукописями съ превосходнѣйшими миніатюрами и, наконецъ, XIV-ый — однимъ манускриптомъ, исполненнымъ въ Нормандіи и украшеннымъ 12 миніатюрами и 16 цвѣтными заглавными буквами.

Какъ видите, образцы самыхъ раннихъ эпохъ и русскаго и иностраннаго книжнаго дѣла не особенно у насъ многочисленны. Но ихъ скудость находитъ себѣ достаточное оправ-

даніе. Во-первыхъ, Кружокъ выставлялъ только книги, входящія въ собранія его членовъ, а эти собранія состоятъ преимущественно изъ изданій позднѣйшихъ періодовъ. Во вторыхъ, — при желаніи ознакомиться съ указанными ранними эпохами исторіи книги, вы найдете въ Императорской Публичной Библіотекѣ все то, что въ данномъ случаѣ можетъ заслуживать Вашего вниманія.

Вы тамъ увидите французскія рукописи съ миніатюрами первостепеннаго историческаго и художественнаго значенія. Съ завидной несокрушимостью вѣры изображены въ нихъ святыя легенды со всей ихъ мистической прелестью, въ наивномъ и чарующемъ обликѣ современнаго художнику быта.[124]

Вы найдете и отпечатанную готическими буквами „колыбельную“ книгу Гуттенберга, Фуста и Шеффера, прикрѣпленную къ стѣнамъ тяжелыми желѣзными цѣпями, — часословы Pigouchet, Simon Vostre'a и Antoine Vérard'a, окаймленные чудесными бордюрами, найдете и первыя книги съ портретами авторовъ, появившіяся въ концѣ XV вѣка.

Вы, затѣмъ, получите возможность осмотрѣть книги съ рисунками Дюрера и Вольгемута и, — гораздо болѣе, чѣмъ наши, знаменитыя и рѣдкія — изданія Альдовъ, отпечатанныя изобрѣтеннымъ ими же шрифтомъ;[125] ознакомитесь, равнымъ образомъ, съ Венеціанскими изданіями XVI вѣка, съ книгами отпечатанными подъ руководствомъ Жофруа Тори, и съ первыми книгами, въ которыхъ появляются гравюры на мѣди.

Вамъ покажутъ, наконецъ, и безупречные образцы книжнаго искусства XVII вѣка — въ Голландіи и Фландріи: съ рисунками Crispin de Passe'a и Abraham Bosse'a, — во Франціи — съ произведеніями знаменитыхъ родоначальниковъ изящной иллюстраціи всѣхъ послѣдующихъ временъ: Callot, Leclerc'a и Bernard Picart'a.

Но такого исключительнаго, какъ у насъ, подбора французскихъ, а отчасти, и русскихъ книгъ двухъ послѣдую-

щихъ столѣтій, Вамъ даже и въ Императорской Публичной Библіотекѣ, найти не удастся.

Мнѣ остается сказать нѣсколько словъ о нѣмецкихъ и англійскихъ иллюстрированныхъ изданіяхъ, которымъ Кружокъ отвелъ отдѣльную комнату.

Образцовъ нѣмецкаго книгопечатанія у насъ болѣе, чѣмъ достаточно, чтобы дать исчерпывающее представленіе о томъ, какъ не слѣдуетъ книги печатать, украшать, издавать и переплетать. Столь яркое и всегда отличавшее всю нѣмецкую націю отсутствіе вкуса и элементарнаго понятія объ изяществѣ, не могло, очевидно, не воплотиться и въ издательскомъ дѣлѣ. Поэтому девизомъ нѣмецкой книги,— особенно середины XIX вѣка, — какъ и многихъ другихъ проявленій грузнаго германскаго творчества, можетъ смѣло служить выдуманное самими нѣмцами и не переводимое ни на какіе другіе языки, слово „plump“ — синонимъ всего тяжелаго, безталаннаго и безвкуснаго. [126]

Собирателей англійскихъ книгъ у насъ почти не имѣется; онѣ представлены, поэтому, на выставкѣ лишь въ небольшомъ количествѣ экземпляровъ, судить по которымъ объ исторіи и состояніи книжнаго дѣла въ Англіи, едва ли возможно. Къ тому же, расцвѣтъ англійской книжной иллюстраціи относится къ концу XIX вѣка, т. е. къ такой исторической эпохѣ, которая не входила въ предѣлы выставки.

Вообще, современное книжное дѣло представлено у насъ бѣдно. Но не правы ли мы, относясь къ нему съ извѣстнымъ безразличіемъ? — Современная книга въ подавляющемъ большинствѣ, даже и лучшихъ ея образцовъ, никакого сравненія съ изданіями прошлыхъ временъ не выдерживаетъ.

Дѣйствительно, прежде украшавшая книгу гравюра, — произведеніе чистаго артистическаго творчества, — замѣнена разнообразными ремесленными способами воспроизведенія рисунка.

Такой же, часто ремесленной, работой является и облекающій ее переплетъ, орнаментація котораго напоминаетъ гармоничныя произведенія прежнихъ мастеровъ только тогда, когда ея мотивы у нихъ же заимствованы.

Мало, затѣмъ, кого, — особенно въ Россіи, удовлетворяетъ и современный типографскій шрифтъ. Намъ приходится, поэтому, при желаніи выпустить въ свѣтъ болѣе или менѣе изящно отпечатанное русское изданіе, обращаться къ уже надоѣвшему шрифту Ревильона, или отливать тотъ или другой шрифтъ XVIII вѣка.

Прежняя, наконецъ, великолѣпная тряпичная бумага, почти не поддающаяся дѣйствію времени, уступила мѣсто непрочнымъ суррогатамъ изъ древесной массы.

И, чрезъ какую-нибудь сотню лѣтъ, отъ безчисленныхъ образцовъ современнаго книжнаго искусства, отъ нашихъ идеаловъ и цѣлей, воплощенныхъ въ произведеніяхъ печатнаго слова, останется одна жалкая пыль, — какъ отъ египетскихъ мумій, извлекаемыхъ изъ глубины пирамидъ и разсыпающихся въ прахъ при первомъ упавшемъ на нихъ лучѣ...

ЗАМѢТКИ

Серебряный вызолоченый жбанъ. Оружейная Палата.

11 мая 1553 года [127] три англійскихъ корабля, снаряженные „Обществомъ купцовъ, искателей странъ и государствъ неизвѣстныхъ“, вышли изъ Темзы, взявъ направленіе на востокъ. Два изъ нихъ, подъ начальствомъ адмирала Вигольби, погибли ужасающей смертью. Занесенные злой непогодой въ безлюдную Нокуевскую бухту, они принуждены были въ ней зимовать и весь ихъ экипажъ, въ количествѣ 65 человѣкъ, заснулъ тамъ вѣчнымъ сномъ въ длинную полярную ночь отъ 25 ноября до 29 декабря. Послѣднимъ умеръ самъ адмиралъ. — 15 января 1554 года обрывается его замѣчательный дневникъ, въ который этотъ „мужъ честный и доблестный“ [128] заносилъ, пока могъ, свои научныя наблюденія, проживъ такимъ образомъ около мѣсяца одинъ, безъ всякой надежды на спасеніе среди занесенныхъ снѣгомъ труповъ своихъ закоченѣвшихъ сподвижниковъ.

Командиръ третьяго корабля, главный кормчій Ричардъ Ченслеръ, присталъ 24 августа 1553 года къ устью Сѣверной Двины и узналъ отъ мѣстныхъ рыбаковъ, что онъ находится во владѣніяхъ царя московскаго. — „И царя и великаго князя прикащики, Холмогорскіе выборные головы Филипъ Родіоновъ, да Фофанъ Макаровъ писали къ царю и великому князю о приходѣ отъ Аглицкаго короля Едварта посла Рыцерта и съ нимъ гостей“.

Ченслеръ былъ принятъ царемъ Иваномъ Васильевичемъ въ ноябрѣ того же года въ Москвѣ. Съ этихъ поръ и начались между Россіей и Англіей правильныя дипломатическія сношенія, особенно дѣятельно поддерживаемыя въ царствованіе Грознаго и англійской королевы Елизаветы. Въ этихъ сношеніяхъ Грозный, всегда себѣ вѣрный, то осы-

палъ милостями поселившихся тогда въ Москвѣ англійскихъ купцовъ, за права которыхъ хлопотала Елизавета, то отнималъ у нихъ товары, разражаясь въ письмахъ къ королевѣ неистовою бранью. „Мы думали“ — пишетъ онъ ей какъ-то разъ: „что ты въ своемъ государствѣ государыня, но видимъ, что твоимъ государствомъ правятъ мужики торговые, а ты пребываешь въ своемъ дѣвическомъ сану какъ есть пошлая [129] дѣвица“. На это королева-весталка съ достоинствомъ отвѣчала: „Никакіе купцы не правятъ нашимъ государствомъ, управляемъ мы имъ сами, какъ приличествуетъ дѣвѣ и королевнѣ Богомъ поставленной“.

Подобныя вспышки царя не мѣшали, однако, ни ему, ни Елизаветѣ продолжать обмѣниваться посольствами и посылать другъ другу богатые дары. Эти подарки отъ англійскаго королевскаго дома какъ Грозному, такъ и послѣдующимъ московскимъ царямъ состоявшіе, главнымъ образомъ, изъ серебряныхъ издѣлій англійской работы, и составляютъ то замѣчательное собраніе англійскаго стариннаго серебра, которое принадлежитъ Россійскому Императорскому Дому и находится въ настоящее время частью въ Оружейной Палатѣ, частью въ Зимнемъ и Аничковскомъ Дворцахъ. Его описываетъ въ своей великолѣпно изданной и превосходно составленной книгѣ извѣстный знатокъ серебрянаго дѣла, англійскій писатель Альфредъ Джонсъ. [130]

О замѣчательномъ содержаніи этого собранія мы можемъ судить уже по одному тому, что далеко не увлекающійся авторъ изслѣдованія, давая девяносто, не исчерпывающихъ конечно, снимковъ съ находящихся въ немъ драгоцѣнностей, не скупится на выраженія своего восторга передъ большинствомъ изъ этихъ сокровищъ.

Знаменитая „чаша Тюдоровъ“ 1557 года, чрезвычайно простая по формѣ, съ очень скромными, гравированными на ней, орнаментами, является самой ранней вещью собранія и одной изъ самыхъ дорогихъ. Такихъ чашъ извѣстно не болѣе четырехъ. Одна изъ нихъ была продана лѣтъ десять тому назадъ на аукціонѣ у Кристи за 41.000 рублей.

Серебряный вызолоченый леопардЪ. Оружейная Палата.

Не существуетъ въ Англіи коллекціи, которая обладала бы одной изъ тѣхъ флягъ работы конца XVI и начала XVII вѣка, которыхъ имѣется въ Кремлѣ цѣлыхъ пять. Форма ихъ, очевидно, заимствована у флягъ пилигримовъ; онѣ позолочены и окаймлены массивными цѣпями; самая высокая имѣетъ 23 дюйма вышины. Всѣ онѣ исключительно англійской работы, а это тѣмъ болѣе цѣнно, что въ Англію, въ то время, ввозилось много нѣмецкаго серебра, которое клеймилось англійскими мастерами и ложно выдавалось за англійское.

Ни съ чѣмъ не сравнимы красота и количество вывезенныхъ изъ Англіи кубковъ, которыхъ насчитывается около тридцати. Лучшіе изъ нихъ были присланы царю Алексѣю Михайловичу королемъ Карломъ II. Они украшены типичными для эпохи, излюбленными въ то время орнаментами изъ акантовыхъ листьевъ, тюльпановъ, звѣрей и морскихъ чудищъ, или увѣнчаны остроконечными верхушками съ фигурами конныхъ или пѣшихъ людей. Необычайно рѣдки два кубка „глобусы“ съ гранью на подобіе брилліантовой, которыхъ въ мірѣ извѣстно всего шесть.

Изумительно богато собраніе жбанами и кружками временъ Елизаветы и Іакова I. По удивительной фантазіи орнамента, весьма схожаго съ орнаментомъ кубковъ Карла II, но гораздо болѣе сложнаго, — нигдѣ не существуетъ издѣлій подобныхъ громадному жбану царя Алексѣя Михайловича или не менѣе величественной и принадлежавшей тому же царю кружкѣ.

„Варварски“ великолѣпна пара массивныхъ леопардовъ изъ золоченаго серебра, 37 дюймовъ вышины, помѣченныхъ 1600 годомъ. Одинъ ихъ матеріалъ представляетъ самъ по себѣ стоимость въ нѣсколько десятковъ тысячъ рублей; они были, вѣроятно, поднесены царю при какомъ нибудь особенно торжественномъ случаѣ.

Поразительны, наконецъ, среди серебра XVIII вѣка, по своей величинѣ и работѣ, четыре громаднѣйшія вазы-цистерны Зимняго Дворца. Такія вазы, бывшія особенно въ модѣ въ XVI и XVII вѣкахъ, наполнялись обыкновенно холодной

водой или льдомъ и ставились на полъ у обѣденнаго стола для охлажденія вина. Самая большая изъ нихъ вѣситъ 8.000 унцій и представляетъ изъ себя единственный по красотѣ образецъ англійскаго рококо. Не менѣе замѣчательна цистерна помѣченная 1726 годомъ и исполненная французскимъ эмигрантомъ Полемъ Ламери. Авторъ называетъ ее шедевромъ французской работы и высказываетъ предположеніе, что она была пріобрѣтена Екатериною II при покупкѣ галлереи лорда Вальполя. О стоимости этихъ издѣлій въ настоящее время можетъ дать понятіе состоявшаяся въ 1687 году продажа подобной цистерны графу Девонширскому за 12.000 рублей.

Этимъ не исчерпываются, конечно, приводимыя авторомъ свѣдѣнія объ описываемомъ собраніи, но ихъ достаточно для вывода о его совершенно исключительномъ художественномъ и историческомъ значеніи. Оно исключительно и по замѣчательному богатству. Авторъ изслѣдованія правъ.

По истинѣ „варварской“ намъ теперь кажется роскошь всѣхъ этихъ кубковъ и кружекъ, этихъ братинъ-великановъ, стоявшихъ на царскихъ пирахъ въ убранствѣ столовъ государевыхъ, среди красокъ алыхъ, среди золотого сіянія и блистанія всего окружавшаго...

Но какимъ изумительнымъ чудомъ до насъ дошли эти сокровища? Какъ они не сгорѣли въ ужасающихъ Московскихъ пожарахъ, когда „желѣзо яко олово разливашеся и мѣдь яко вода растаяваше“, когда горѣло и „жило“ государево? Какъ они не погибли въ „великой страдѣ“ россійской земли, въ тѣ грозные годы, которые такъ образно прозваны „Московской разрухой“?

17-го іюня 1816 года, къ скалѣ Святой Елены присталъ англійскій корабль съ тремя коммисарами, отправленными Австріей, Россіей и Франціей для наблюденія за плѣннымъ Императоромъ. Встревоженная Европа, поручивъ своего великаго узника Англіи, не переставала о немъ заботиться.

Губернаторомъ острова былъ въ это время сэръ Гудсонъ-Лоу. Политическій фанатизмъ, — часто слѣпой и всегда несправедливый, — желаніе отличиться и холодное, черствое сердце вывели его мелкую личность изъ пыли забвенія, стяжавъ ему позорное безсмертіе. На благородное чело одного изъ величайшихъ людей современной исторіи сэръ Гудсонъ-Лоу возложилъ терновый вѣнецъ... [131]

Никто изъ пріѣхавшихъ комиссаровъ не удостоился увидѣть „генерала Бонапарта“. Такъ называлъ Императора сэръ Гудсонъ-Лоу. Въ качествѣ лицъ должностныхъ, Наполеонъ ихъ принимать не захотѣлъ, а частными лицами они представляться ему не считали возможнымъ до полученія надлежащихъ инструкцій. Къ тому же, противъ частнаго ихъ представленія горячо возставалъ самъ губернаторъ, опасаясь, что, при возможномъ въ такомъ случаѣ сближеніи коммисаровъ съ Императоромъ, слухи о печальномъ его положеніи легче дойдутъ до Европы и возбудятъ къ его личности нежелательныя для Англіи симпатіи. Коммисары покорились, кромѣ представителя Россіи, графа Александра Антоновича Бальмена. [132]

Флигель-адъютантъ Александра, свободно владѣвшій пятью языками и знавшій, какъ удостовѣряетъ его формуляръ, „кромѣ россійской грамоты и прочія науки благородному воспитанію“, молодой Бальменъ былъ человѣкъ, по

времени, совершенно выдающійся. Очень скоро завоевавъ единодушныя симпатіи, онъ, по отношенію къ губернатору, держалъ себя независимо и гордо.

При упоминаніи имени Наполеона, русскій коммисаръ величалъ его императорскимъ титуломъ, не стѣсняясь, открыто порицалъ поведеніе мѣстныхъ властей и, вопреки ясно выраженной губернаторомъ критикѣ его дѣйствій, часто отправлялся верхомъ въ окрестности Лонгвуда — мѣстопребываніе Наполеона, и входилъ въ сношенія съ близкими ему людьми. Сэръ Гудсонъ-Лоу не скрывалъ своего раздраженія, но Бальменъ не обращалъ на его упреки никакого вниманія.

„Я буду кататься верхомъ подлѣ Лонгвуда, по крайней мѣрѣ три раза въ недѣлю и намѣренъ даже подъѣзжать къ дому Наполеона; мое рѣшеніе безповоротно“, пишетъ онъ ему какъ то разъ.

„Обязанный отчетомъ въ своихъ мнѣніяхъ, словахъ и поступкахъ только моему Государю, я такъ же независимъ на этой скалѣ, какъ и Вы“, гласитъ другое его письмо.

Бальменъ, въ глазахъ котораго имя Наполеона было окружено ореоломъ благоговѣнія, задался цѣлью ему представиться, и у него хватило бы настойчивости достичь этой цѣли. — Простой случай, слѣпой и неожиданный, разбилъ его энергію и гордую волю.

Къ сэру Гудсону-Лоу пріѣхала гостить его красавица-падчерица; ее звали миссъ Джаксонъ. И, при первой съ ней встрѣчѣ, Бальменъ забылъ свои прежнія мечты и желанія. Другая мечта заполонила его сердце; другой плѣнительный образъ звалъ его къ себѣ и манилъ въ сверкающей зыби морскихъ волнъ, въ тающемъ блескѣ вечерней зари, при мерцаніи звѣздъ...

Самыя лучшія отношенія установились съ тѣхъ поръ у графа Бальмена съ сэромъ Гудсономъ-Лоу, — молодой офицеръ сталъ желаннымъ гостемъ въ домѣ губернатора и его падчерицы. Съ застѣнчивой робостью весенней любви онъ изливалъ передъ ней свои чувства.

Шкафикъ-бюро, принадлежавшій Наполеону I.

Онъ говорилъ, что ея глаза, мечтательные и нѣжные, плѣняютъ и трогаютъ, что ея милая улыбка даритъ радостью счастія, что слова, звучащія въ ея устахъ, способны смягчить самое суровое сердце... И она внимала ему ласково...

Прошли года... Давно смежилъ очи великій изгнанникъ, съ бредомъ побѣды на устахъ; давно кончилъ жизнь и его жалкій тюремщикъ.

Сэръ Гудсонъ-Лоу оставилъ состояніе своей падчерицѣ. Въ числѣ разныхъ вещей, доставшихся помѣщицѣ Полтавской губерніи, графинѣ де Бальменъ, [133] былъ старый шкафикъ-бюро изъ краснаго дерева, богато украшенный бронзой. На задней его стѣнкѣ оказалась полустертая англійская надпись. Эта надпись гласила: „изъ покоевъ генерала Бонапарта“. [134]

„Вотъ гдѣ въ настоящемъ его видѣ возстаетъ передъ нами великій Фернейскій старикъ; онъ закутанъ въ халатъ, онъ вернулся съ прогулки, онъ усталъ, онъ собирается спать — такова избранная скульпторомъ бытовая сцена. Но, несмотря на его усталое тѣло, — его мужественный духъ и сардоническій смѣхъ наглядно говорятъ о только что собранной имъ новой и обильной жатвѣ всего смѣшного и глупого — онъ смѣется надъ дураками, попами и фанатиками и вотъ, вотъ, еще разъ выставитъ ихъ на общее посмѣшище. Въ этой маленькой статуйкѣ, величиной меньше одного фута, болѣе геніальности, чѣмъ во всѣхъ статуяхъ нашихъ великихъ людей“...

Такъ отзывался одинъ изъ критиковъ Парижскаго Салона 1779 года о воспроизводимой въ настоящемъ очеркѣ статуэткѣ изъ золоченой бронзы работы Гудона, на которой изображенъ сидящій въ креслѣ Вольтеръ и которая, вмѣстѣ съ какой-то другой — изображавшей философа въ той же позѣ, предназначалась въ даръ Императрицѣ Екатеринѣ II. [135]

„Я получила двѣ статуэтки сидящаго Вольтера“, пишетъ Императрица Гримму изъ Пскова 14 мая 1780 года, „на одной изъ нихъ значится, что она поднесена мнѣ авторомъ, другую я подарила г. Оберъ-Камергеру (Шувалову). Чтобы расплатиться мнѣ нужно Вамъ послать 100 людовиковъ за сидящаго Вольтера и 20.000 ливровъ за будущую статую, которую Вы закажете не прежде чѣмъ убѣдитесь, что племянница не будетъ на это сѣтовать“.

Эта „будущая“, — знаменитая мраморная статуя Вольтера, находящаяся въ настоящее время въ Императорскомъ Эрмитажѣ и исполненная Гудономъ въ 1781 году, получена

Бронзовая статуэтка Вольтера, раб. Гудона.
Собств. Н. И. Булычева.

была Екатериной три года спустя, что мы узнаемъ изъ ея письма Гримму, отъ 19 мая 1784 года, изъ Царскаго Села.

„Статуя Вольтера получена", сообщаетъ она ему, „и выставлена въ Утренней Залѣ, гдѣ она находится въ достойной ея обстановкѣ. Вольтеръ созерцаетъ здѣсь все, что есть наиболѣе прекраснаго между античными и современными скульптурами... всѣ приходятъ на него любоваться".

Никакихъ другихъ подробностей, опредѣляющихъ болѣе точное время заказа этой статуи въ перепискѣ Екатерины съ Гриммомъ не имѣется; поэтому вопросъ о томъ, была ли бронзовая статуэтка 1779 года поводомъ къ заказу Екатерины мраморной статуи или послѣдствіемъ этого заказа, приходится разрѣшать предположительно.

Если судить по письму Екатерины, говорящей о „будущей" статуѣ и о слѣдуемой за нее цѣнѣ, какъ бы о вопросахъ уже предварительно выясненныхъ, то можно предположить, что переговоры о заказѣ мраморной статуи велись между Гриммомъ и Гудономъ ранѣе полученія Императрицей бронзовой статуэтки, которая такимъ образомъ могла быть ей послана Гудономъ въ качествѣ модели будущаго заказа и только на ея одобреніе.

Изъ того, однако, обстоятельства, что племянница Вольтера, госпожа Дени, заказала Гудону такую же статую своего знаменитаго дяди именно по этой самой, нами воспроизводимой, статуэткѣ и что Екатерина выражаетъ опасеніе, чтобы она не сѣтовала на ея заказъ, можно скорѣе придти къ заключенію, что бронзовая статуэтка была поднесена Гудономъ Императрицѣ, независимо отъ ея заказа и только послужила ему поводомъ. Къ тому же заключенію приводитъ и то соображеніе, что статуя, заказанная Екатериной, исполнена была позже статуи госпожи Дени, являясь такимъ образомъ ея репликой. Но, такъ или иначе, бронзовая статуэтка несомнѣнно представляетъ изъ себя какъ бы макетку знаменитой Гудоновской статуи Вольтера, — ея первый замыселъ, имѣющій для насъ тѣмъ большее художественное значеніе, что сравненіе обѣихъ этихъ статуй — бронзовой и

мраморной даетъ возможность отмѣтить нѣкоторыя, интересныя въ послѣдней, измѣненія творческой мысли Гудона.

Такъ, въ первоначальной своей статуэткѣ, Гудонъ посадилъ Вольтера въ неудачное по формѣ кресло, слишкомъ высокіе бока и спинка котораго окружаютъ его изображеніе со всѣхъ сторонъ какъ бы прямоугольнымъ футляромъ, придающимъ всей его позѣ извѣстную натянутость. Въ мраморной статуѣ бока и спинка кресла значительно ниже и самъ Вольтеръ посаженъ съ бо́льшимъ наклономъ впередъ, отчего его фигура кажется легче и рельефнѣе и поза свободнѣе и естественнѣе.

Затѣмъ, въ бронзовой статуэткѣ ничѣмъ не выражено предстоящее тѣлу движеніе; Вольтеръ сидитъ въ креслѣ довольно глубоко и руки его покоятся на немъ совершенно непринужденно. Въ мраморѣ же онъ будто собирается привстать, на что указываетъ его слегка наклоненная фигура, и измѣненное, повидимому, именно съ цѣлью помочь привстающему тѣлу, положеніе, какъ его рукъ (особенно лѣвой), уже не покоящихся, а опирающихся на кресло, — такъ и его нѣсколько согнутаго праваго колѣна. Послѣднее, кстати сказать, весьма удачно задрапировано складками, чѣмъ избѣгнута непріятная въ бронзѣ симметрія обѣихъ выступающихъ изъ одежды ногъ.

Замѣтны также измѣненія и въ складкахъ остальной части одежды Вольтера, трактованныхъ въ мраморѣ шире и изящнѣе: внизу, налѣво, одна изъ складокъ развѣвается, какъ бы, отъ вѣтра, что хотя, быть можетъ, и выходитъ за предѣлы пластики, но придаетъ всей фигурѣ еще болѣе жизни и движенія.

Измѣненъ, наконецъ, поворотъ головы, слѣдящей будто за чѣмъ-то съ напряженнымъ вниманіемъ; измѣнено и выраженіе лица. Въ бронзовой статуэткѣ Вольтеръ смѣется, въ мраморѣ на его сомкнутыхъ губахъ витаетъ его сверхчеловѣческая, пронизавшая міръ улыбка, въ безсмертномъ сарказмѣ которой несравненно, конечно, болѣе величія и пластики, чѣмъ въ смѣющемся ртѣ беззубаго и дряхлаго ста-

Мраморная статуя Вольтера, раб. Гудона.
Императорскій ЭрмитажЪ.

рика. Нисколько не уступая, такимъ образомъ, въ смѣлости и талантливости общаго замысла знаменитой мраморной статуѣ, ея маленькая бронзовая модель значительно ей уступаетъ въ нѣкоторыхъ, существенно усовершенствованныхъ въ послѣдней, подробностяхъ, указывающихъ на болѣе зрѣлый и обдуманный ходъ окончательной мысли художника.

Безпокойная судьба постигла обѣ эти статуи какъ бронзовую, такъ и мраморную. Послѣ смерти Екатерины, бронзовая статуэтка была долгое время совершенно забыта и заброшена, и десятками лѣтъ хранилась на чердакахъ Эрмитажа, пока наконецъ въ 1852 году не была продана съ аукціона въ числѣ многихъ другихъ художественныхъ предметовъ, излишнихъ (!) для Эрмитажа, и куплена графомъ Андреемъ Павловичемъ Шуваловымъ за 100 рублей серебромъ [136] (!). За эту же статуэтку графъ Морни, пріѣхавшій въ 1855 году на коронованіе императора Александра II и увидавшій ее у Шувалова, предложилъ ему 50.000 франковъ, считая ее одной изъ удивительнѣйшихъ скульптурныхъ драгоцѣнностей XVIII вѣка. Шуваловъ это предложеніе отклонилъ и по своей смерти завѣщалъ статуэтку своей дочери Маріи Андреевнѣ, отъ которой она перешла къ настоящему ея владѣльцу, мужу покойной Маріи Андреевны, — Н. И. Булычеву.

Мраморная же статуя Гудона чуть совсѣмъ не была уничтожена. — „Истребить эту обезьяну“, сказалъ какъ-то разъ царственный внукъ Екатерины, проходя по Эрмитажной галереѣ и указывая на эту самую статую. Къ счастію, въ свитѣ Государя оказался тогда просвѣщенный графъ Андрей Петровичъ Шуваловъ, который спасъ статую, спрятавъ ее въ одномъ изъ подваловъ Таврическаго Дворца, откуда она уже при Императорѣ Александрѣ II была перевезена сначала опять въ Царское, потомъ въ Императорскую Публичную Библіотеку и наконецъ снова въ Эрмитажъ, гдѣ безсмертная „обезьяна“ нашла себѣ на этотъ разъ, на вѣки, надѣемся, нерушимый покой.

Первыя свѣдѣнія о скульптурѣ въ Испаніи относятся еще ко времени владычества мавровъ. Въ тѣ времена особенно славились разные потолки Кордовской мечети, сдѣланные изъ раскрашѣннаго и позолоченнаго кедроваго дерева и сплошь покрытые затѣйливыми узорами въ мавританскомъ стилѣ. Теперь отъ этихъ потолковъ, называемыхъ artesonados, почти ничего не осталось, — ихъ, какъ оказывается, похищали по кускамъ, главнымъ образомъ, для выдѣлыванія музыкальныхъ инструментовъ (!) еще много вѣковъ тому назадъ, на что между прочимъ жалуется Моралесъ, испанскій писатель XVI вѣка. Но такіе потолки, бывшіе, вообще, тогда въ большомъ употребленіи, сохранились еще въ нѣкоторыхъ частныхъ домахъ Кордовы, Севильи и Гренады. Произведенія же собственно національной скульптуры становятся извѣстны только съ XV вѣка — эпохи начала развитія чисто-національнаго искусства. Главная отличительная черта этой отрасли искусства въ Испаніи заключается въ томъ, что большинство работъ испанскихъ скульпторовъ, въ отличіе отъ мастеровъ всѣхъ другихъ національностей, исполнены не изъ мрамора, камня или бронзы, а изъ дерева — именно кедра, сосны, орѣшника, а иногда и дуба, привозимаго изъ сѣверныхъ странъ. Это предпочтеніе дерева другимъ матеріаламъ объясняется, вѣроятнѣе всего, особыми требованіями и заказами Церкви, для которой всѣ скульпторы отъ XV до конца XVIII вѣка преимущественно и работали.

Вообще въ Испаніи, какъ и во всемъ Западѣ, Церковь, съ ея широкой, въ этомъ, по крайней мѣрѣ, отношеніи, терпимостью, оказала всѣмъ отраслямъ искусства громадную поддержку и значительно способствовала ихъ самостоятельному

развитію. Благодаря вліянію Церкви, живопись и скульптура оставили тамъ цѣлый рядъ выдающихся произведеній; благодаря тому же вліянію, — у насъ, напримѣръ, у которыхъ, при самомъ зарожденіи искусства, всякое свободное проявленіе художественнаго творчества — въ живописи было стѣснено непримиримою формальностью церковныхъ требованій, а въ скульптурѣ вовсе не допускалось, — обѣ эти отрасли искусства отстали отъ Запада на много столѣтій.

Произведеніе испанской церковной скульптуры XV и XVI вѣковъ выразились главнымъ образомъ въ чудесныхъ церковныхъ скамьяхъ (stalles de choeur) и епископскихъ каѳедрахъ, спинки и ручки которыхъ украшены тончайшей рѣзьбой, изображающей горельефами и барельефами разные сюжеты изъ священнаго писанія. Эти скамьи и каѳедры сохраняются и до сихъ поръ въ церквахъ главнѣйшихъ испанскихъ городовъ: Бургоса, Толедо, Севильи, Гренады, Памплуны, Сарагоссы и др. Надъ ними, особенно въ XVI вѣкѣ, работали лучшіе скульпторы: Филиппъ Вигарни, Алонзо Берругетъ и Гильермо Донсель. Въ XVII же столѣтіи выдѣлывались преимущественно отдѣльныя статуи святыхъ — въ большомъ размѣрѣ для церквей, а въ маломъ — для украшенія жилищъ, гдѣ онѣ ставились въ особые шкафчики со стеклянными дверками — urnas. Это вѣкъ знаменитаго Алонзо Кано, его учителя Хуана Монтаньеса и ученика Педро де Мена.

Кано, прозванный испанскимъ Микеладжело и подобно ему бывшій ваятелемъ, живописцемъ и архитекторомъ, стоитъ безспорно во главѣ всѣхъ скульпторовъ Испаніи. Онъ самъ считалъ себя гораздо лучшимъ ваятелемъ, чѣмъ художникомъ, отдавая явное продпочтеніе первому изъ этихъ искусствъ. Изъ немногочисленныхъ, дошедшихъ до насъ, скульптурныхъ произведеній его изъ дерева, особенною извѣстностью пользуются статуи Христа въ Валенціи, св. Антонія въ Мурсіи и Благовѣщеніе въ монастырѣ св. Анны въ Севильѣ. Всѣ произведенія Кано отличаются большой простотой и изяществомъ композиціи

и формы, а также замѣчательной глубиной содержанія, которую одинъ изъ его критиковъ называетъ умѣніемъ вмѣщать безконечность въ нѣсколькихъ дюймахъ дерева. Онъ былъ извѣстенъ удивительнымъ искусствомъ въ расположеніи скадокъ одеждъ и драпировокъ, трактованныхъ во всѣхъ его статуяхъ необычайно просто и правдиво. Въ обыденной жизни, Кано былъ большимъ оригиналомъ. Про него разсказываютъ, что онъ никогда не подавалъ нищимъ милостыни деньгами, а отдавалъ какой нибудь сдѣланный имъ тутъ же на кускѣ бумаги рисунокъ, сообщая адресъ торговца, которому они могли бы его продать. Умирая, онъ отказался приложиться къ изображенію распятія, такъ какъ ему показалось, что оно плохо исполнено и потребовалъ себѣ простой деревянный крестъ.

Образчикомъ, хотя и весьма скромнымъ, испанскаго искусства XVII столѣтія, вѣроятно его конца, можетъ служить воспроизводимая при настоящей замѣткѣ маленькая статуэтка святого. Она интересна благородною нервностью исполненія. Монаха, въ типѣ Риберы или Зурбарана, идущаго съ крестомъ, евангеліемъ и черепомъ въ рукѣ, догоняетъ спустившійся съ неба ангелъ и подаетъ ему мѣшокъ съ деньгами для раздачи милостыни, за которымъ онъ протягиваетъ свою сухую костлявую руку. На его суровомъ лицѣ, изнуреннымъ бдѣніемъ и постомъ, въ его выдающихся скулахъ, въ тощей шеѣ, во всей его фигурѣ, одѣтой въ грубую ткань, подъ гармоничными складками которой чувствуется изможденное лишеніями тѣло, видны черты замѣчательной правды. Скульпторъ, быть можетъ ученикъ кого либо изъ названныхъ мастеровъ, хотѣлъ очевидно изобразить одного изъ тѣхъ самоотверженныхъ подвижниковъ, изумлявшихъ міръ своимъ аскетизмомъ, которыми такъ гордилась фанатичная Испанія, у которыхъ всѣ радости жизни заключались въ вдохновенныхъ видѣніяхъ, страданіяхъ, трудахъ и молитвѣ.

Такія маленькія изображенія святыхъ часто оставлялись нераскрашенными, большія же статуи всегда бывали раскра-

Испанская статуэтка. Дерево.

шены и позолочены и приготовлялись для этого особыми мастерами — estofadores, какимъ то своеобразнымъ способомъ, придававшимъ всякой краскѣ блескъ и ровность эмали. Ремесло estofador'a считалось почетнымъ и оплачивалось дорого. Знаменитый Монтаньесъ, заплативъ такому мастеру изъ полученныхъ имъ за работу шести тысячъ дукатовъ только полторы, — долженъ былъ съ нимъ судиться. Въ общемъ, произведенія всей этой эпохи, несмотря на часто высоко-художественное исполненіе, отличаются стремленіемъ къ излишней реальности. Такъ, напримѣръ, на распятіяхъ, тѣло Христа бываетъ покрыто зіяющими ранами и слѣдами запекшейся крови, изображенными съ такой ужасающей правдой, которой скорѣе мѣсто въ анатомическомъ музеѣ, чѣмъ въ храмѣ.

Въ томъ же столѣтіи было также особенно распространено производство estàtuas de vestir, т. е. статуй для одѣванія, популярное въ Испаніи и до настоящаго времени. Простой народъ говоритъ и до сихъ поръ про дѣвушку, не вышедшую замужъ, что она осталась одѣвать статуи (ha quedado para vestir imagines). Въ этихъ статуяхъ скульпторъ дѣлалъ только голову и руки; все остальное представляло изъ себя манекенъ, облекаемый въ самыя разноцвѣтныя и часто кричащія матеріи, особаго для каждаго святого цвѣта, и съ неизмѣнной желтой туникой для Іуды предателя. На нѣкоторыхъ изъ статуй, въ погонѣ за натуралистическими эффектами, прибавлены стеклянные или эмалевые глаза и настоящіе волосы. Изъ такихъ estàtuas de vestir, надъ которыми трудились даже Монтаньесъ и Мена, составлялись такъ называемые pasos'ы т. е. группы изъ нѣсколькихъ статуй, имѣющіяся во всѣхъ большихъ испанскихъ церквахъ для духовныхъ процессій во время Страстной недѣли.

Въ началѣ XVIII вѣка наступаетъ время полнаго паденія испанской скульптуры, особенно благодаря пагубному вліянію нѣкоего Хуригера, скульптора и архитектора, имя котораго впослѣдствіи стало въ Испаніи нарицательнымъ для обозначенія всякой безвкусицы. Въ произведеніяхъ этого

вѣка становятся особенно замѣтными условная манерность и отсутствіе искренняго чувства. Въ настоящее же время, Испанія и въ этой области искусства, какъ въ большинствѣ остальныхъ, за исключеніемъ развѣ живописи, живетъ одними воспоминаніями прошлаго.

Въ 1808 году въ жизни русскаго искусства произошло мало-замѣтное событіе, вполнѣ заслуживающее, однако, на мой взглядъ, просвѣщеннаго вниманія знатоковъ, любителей и историковъ отечественной культуры.

Въ то время какъ на всемъ искусствѣ лежалъ еще отпечатокъ академичности, съ ледяными трафаретами ложно-классической школы, скромный, не подписавшій своего имени, рисовальщикъ попытался впервые, быть можетъ, въ Россіи представить въ печатномъ рисункѣ современные ему нравы и обычаи, при чемъ не ограничился простымъ и безпритязательнымъ повѣствованіемъ дѣйствительной жизни, а сразу возвысился до сатиры.

Въ 1808 году появился у насъ первый, карикатурный журналъ, подъ названіемъ „Журналъ Каррикатуръ на 1808 годъ“. Правда, сатира его не глубока. Это не жестокій бичъ Гоголя, неумолимо стегающій по общественнымъ язвамъ, — это легкая, съ извѣстной опаской, насмѣшка надъ человѣческими слабостями. Но уже одно то, что предметомъ этой насмѣшки служитъ, между прочимъ, какой-то важный сановникъ, доказываетъ въ авторѣ рисунка удивительную, по времени, смѣлость. Этимъ смѣлымъ піонеромъ русской карикатуры былъ никто другой, какъ самъ Алексѣй Гавриловичъ Венеціановъ.

Попытка Венеціанова не увѣнчалась успѣхомъ и „Журналъ Каррикатуръ“ былъ, немедленно же по своемъ появленіи, изъятъ изъ обращенія и притомъ, при условіяхъ, далеко не заурядныхъ.

Въ цензурномъ архивѣ сохранилось дѣло, изъ котораго оказывается, что Министръ Внутреннихъ Дѣлъ, князь Куракинъ сообщилъ Министру Народнаго Просвѣщенія, графу

Завадовскому, отъ 18 Января 1808 года, что Государь Императоръ повелѣлъ дальнѣйшее изданіе „Журнала Каррикатуръ“ запретить. Государь замѣтилъ при этомъ: 1) самому издателю, что онъ дарованіе свое могъ бы обратить на гораздо лучшій предметъ и временемъ могъ бы воспользоваться съ большей выгодой къ пріученію себя къ службѣ, въ коей находится (Венеціановъ былъ тогда землемѣромъ при Лѣсномъ Департаментѣ) и 2) цензурѣ, — чтобы она въ позволеніяхъ на такія изданія была разборчивѣе.

Вслѣдъ затѣмъ князь Куракинъ сообщилъ Завадовскому, „что издатель журнала Венеціановъ, явясь къ нему, представилъ, что имъ собрано подпискою 800 р., кои всѣ употреблены на приготовленіе матеріаловъ; запрещеніе журнала, оставляя на немъ въ отношеніи къ публикѣ обязательства, совершенно его разоряетъ; поэтому онъ проситъ дозволить ему издавать журналъ, содержаніе котораго заимствовано будетъ изъ анекдотовъ Петра Великаго и изъ россійской исторіи“. Разрѣшеніе послѣдовало, съ тѣмъ, чтобы каждый рисунокъ предварительно былъ разсмотрѣнъ и одобренъ цензурой.

Такъ передаетъ исторію запрещенія „Журнала Каррикатуръ“ Дмитрій Александровичъ Ровинскій, [137] который, несмотря на усердныя попытки исправленія и дополненія его замѣчательныхъ трудовъ по русской иконографіи, навсегда останется для насъ въ этой области недосягаемымъ авторитетомъ.

Покойный ученый прибавляетъ къ своему сообщенію, что Венеціановскаго журнала ему видѣть не удалось и высказываетъ предположеніе, что онъ былъ, вѣроятно, пріостановленъ по причинамъ, исключительно политическимъ, какъ содержащій, быть можетъ, карикатуры на Наполеона, критика дѣйствій котораго была въ то время строжайше запрещена неоднократно повторявшимися правительственными распоряженіями.

Содержаніе перваго, и вѣроятно единственнаго, выпуска журнала, ничего общаго съ современными ему политическими событіями не имѣющее, такого предположенія не оправды-

ваетъ. Не вѣрнѣе ли, поэтому, объяснить его запрещеніе исключительно тѣмъ обстоятельствомъ, что либеральныя вѣянія начала Александровскаго царствованія, уступили, вообще, уже къ тому времени мѣсто чисто реакціоннымъ стремленіямъ.

Оригинально при этомъ, что Венеціанова не спасли и гуманныя правила цензурнаго устава 9 іюня 1804 года, которыя рекомендовали „при запрещеніи сочиненія руководствоваться благоразумнымъ снисхожденіемъ“ и разъясняли, „что скромное и благоразумное изслѣдованіе всякой истины не подлежитъ и самой умѣренной цензурѣ, но пользуется совершенной свободой тисненія, возвышающей успѣхи просвѣщенія“. — Золотыя и для нашего вѣка слова!..

„Журналъ Каррикатуръ“, вслѣдствіе быстраго изъятія его изъ обращенія, представляетъ необычайную рѣдкость. Ни Д. А. Ровинскому, какъ уже указано выше, ни одному изъ двухъ библіографовъ, отмѣтившихъ его появленіе, — Сопикову (№ 3839) и Геннади (№ 108), — не удалось видѣть ни одного его листа. Сопиковъ указываетъ только, что журналъ вышелъ въ трехъ выпускахъ, но и это указаніе нуждается въ подтвержденіи, тѣмъ болѣе, что въ экземплярѣ Императорскаго Эрмитажа (отдѣленіе гравюръ), гдѣ мнѣ случайно его удалось обнаружить, имѣется только выпускъ первый, и то неполный, съ двумя листами вмѣсто четырехъ.

Принимая во вниманіе, что журналъ, появившійся въ началѣ Января, былъ уже изъятъ изъ обращенія 18 числа того же мѣсяца и что, едва ли, — при современномъ ему незначительномъ спросѣ на художественную издательскую дѣятельность и ея дороговизнѣ, — онъ могъ выходить разъ въ недѣлю, можно съ извѣстною вѣроятностью предположить, что все изданіе ограничилось однимъ первымъ его выпускомъ.

Весьма вѣроятно также, что журналъ былъ запрещенъ за рисунокъ „Вельможа“. Этотъ рисунокъ изображаетъ сановника, заснувшаго въ своемъ кабинетѣ во время пріема просителей, часть которыхъ сидитъ въ сосѣдней комнатѣ, отражаясь въ зеркалѣ кабинета, а часть — въ далекой пріемной залѣ, откуда съ трудомъ пробирается въ кабинетъ инвалидъ

на костыляхъ. А самъ вельможа, грузно развалившись на кушеткѣ, сладко спитъ въ объятіяхъ какой-то женщины, съ большимъ, загадочнаго содержанія, медальономъ на шеѣ. На столѣ разбросаны ордена; внизу, на полу, кошка играетъ съ дѣловыми бумагами.

Характерная голова спящаго сановника и приведенная выше личная резолюція Государя позволяютъ предполагать въ этомъ рисункѣ карикатуру на какое-нибудь извѣстное въ сановномъ мірѣ того времени лицо.

Это предположеніе тѣмъ болѣе заслуживаетъ вниманія, что интересующій насъ рисунокъ является наглядной иллюстраціей къ одѣ Державина „Вельможа“, которая была написана поэтомъ въ 1794 году и не вызвала сама по себѣ, ни во время своего появленія, ни впослѣдствіи, никакихъ цензурныхъ затрудненій. — Вотъ тѣ строфы этой оды, которыя, вдохновили, очевидно, художника:

Но твой чертогъ едва заря
Румянитъ сквозь завѣсъ червленныхъ;
Едва по зыблющимъ грудямъ
Съ тобой лежащія Цирцеи
Блистаютъ розы и лилеи;
Ты съ ней покойно спишь, . . . а тамъ?

А тамъ израненный герой
. . . . Межъ челядью твоей златою
Поникнувъ лавровой главою,
Сидитъ и ждетъ тебя ужъ часъ!

А тамъ вдова стоитъ въ сѣняхъ
И горько слезы проливаетъ...
А тамъ на лѣстничный восходъ
Прибрелъ на костыляхъ согбенный
Безстрашный, старый воинъ тотъ.....

А тамъ, гдѣ жирный песъ лежитъ,
Гордится вратникъ галунами, —
Заимодавцевъ полкъ стоитъ.....
Проснися, Сибаритъ!... и т. д. [138]

1. Вельможа. 2. Двѣнадцать мѣсяцевъ. Журналъ Карикатуръ на 1808 годъ.

„Журналъ Каррикатуръ“ былъ выпущенъ въ форматѣ продолговатой четвертки, въ лиловой обложкѣ, съ наклеенной на ней бѣлой этикеткой, на которой значатся его заглавіе и содержаніе его четырехъ перенумерованныхъ рисунковъ, въ слѣдующемъ видѣ:

„Журналъ каррикатуръ на 1808 годъ. Первая тетрадь. Генварь.

№ 1. Аллегорическое изображеніе двѣнадцати мѣсяцевъ.

№ 2. Катанье въ саняхъ.

№ 3. Вельможа.

№ 4. Введеніе въ свѣтъ молодого человѣка.

Ridendo castigat mores. Съ дозволенія С.П.Б. Цензурнаго Комитета. Санктпетербургъ. Въ типографіи Иверсена. 1808 года“.

Находящіеся въ экземплярѣ Императорскаго Эрмитажа листы №№ 1 и 3 рѣзаны офортомъ и слегка тронуты тушью и бѣлилами; они имѣются въ двухъ видахъ — черномъ и раскрашенномъ. Рисунокъ № 1 представляетъ самаго невиннаго свойства аллегорію на двѣнадцать мѣсяцевъ, весело кружащихся около старика, изображающаго время.

Исполнены рисунки технически слабо. Не нужно, однако, забывать, что Венеціановъ посвятилъ себя живописи только съ 1807 г. и что его первая извѣстная и правдивая картина „Гумно“ появилась, послѣ долгихъ и упорныхъ трудовъ, лишь 17 лѣтъ спустя, а именно въ 1824 году. Не блещутъ, равнымъ образомъ, оба рисунка глубиной замысла, интересомъ композиціи и остроуміемъ находящихся подъ ними легендъ. Но стоитъ ли останавливаться на ихъ недостаткахъ? И не важнѣе ли для насъ эти драгоцѣнные листы, какъ первое, увидѣвшее свѣтъ, произведеніе знаменитаго „отца русскаго жанра“, какъ первая въ печати художественная попытка обличенія неправды жизни, исканія новыхъ формъ и борьбы?

Вы, конечно, помните Аспазію, знаменитую гречанку, красавицу, умницу, обучавшую аѳинянъ краснорѣчію, жену Перикла, друга Алкивіада и Софокла? Ея памяти посвященъ прелестный альманашекъ 1815 года. Перелистаемте его вмѣстѣ. Онъ передастъ намъ улыбку начала прошлаго вѣка, все то, что больше не вернется, что почему-то такъ дорого, чего почему-то такъ жаль...

Si la vie est un passage,
Sur ce passage semons des fleurs!..

Такъ гласитъ его эпиграфъ, и крошка-альманахъ неотступно ему вѣренъ. Благоуханными цвѣтами онъ усыпаетъ свою дальнюю дорожку... Это не пышныя розы и не роскошныя орхидеи, пробуждающія своей чувственной прелестью грѣховные помыслы. Это — скромные полевые цвѣточки: голубые васильки и незабудки, желтые лютики и алыя лазоревки, душистыя и нѣжныя... Вотъ одинъ такой цвѣтокъ.

„Пріятности городской жизни“ — таково его названіе, а содержаніе — переписка двухъ подругъ, изъ которыхъ одна живетъ въ Петербургѣ, а другая въ провинціи. Въ чемъ же заключаются, по мнѣнію первой подруги, пріятности жизни въ столицѣ?

Княжна М. встаетъ въ полдень, вернувшись подъ утро съ блестящаго бала, и садится за туалетъ. Но ей одѣваться не хочется и, въ сладкой истомѣ, она задумчиво смотритъ на „златоглавую крѣпость“, на „со вкусомъ построенную биржу“, на Петербургскую сторону съ ея тѣнистыми садами, которые, „смѣшиваясь съ домами, дѣлаютъ прелестный

ландшафтъ". — Горничная приноситъ ей записку отъ графини Три Звѣздочки. Боже! Это приглашеніе на балъ въ тотъ же вечеръ. Княжна устала, танцуя ежедневно, но отказать нельзя, — графиня собирается отпраздновать баломъ возвращеніе сына изъ арміи. Балъ одобряется къ тому же и „вертушкой" подругой, впорхнувшей къ ней въ спальню, какъ разъ во время чтенія „пригласительнаго билета". Она зоветъ княжну къ себѣ обѣдать, но до обѣда далеко. Можно успѣть еще объѣхать всѣ модныя лавки, зайти въ „Англинскій" магазинъ и погулять въ Таврическомъ саду. Тамъ такъ красиво съ утесовъ по камнямъ струятся „сѣдые" каскады и въ залѣ дворцовой такъ величаво красуются „въ мраморѣ дышащіе боги Олимпа".

Заманчивыя предложенія улыбаются княжнѣ. — „Стоитъ-ли, дѣйствительно, ѣхать въ такіе домы, гдѣ все должно сообразоваться съ тягостнымъ этикетомъ, гдѣ нужно говорить по принужденію, слушать то, чего не желаешь, и судить о томъ, о чемъ не думаешь?" И съ юной беззаботностью забываютъ обѣ подруги свои скучныя обязанности для интересныхъ модныхъ лавокъ, для „Англинскаго" магазина, для тѣнистаго, мечтательнаго сада...

За обѣдомъ княжна сидитъ рядомъ съ „обвешеннымъ крестами" офицеромъ и незнакомой ей дамой. Первый „душитъ" ее комплиментами, вторая — злословіемъ.

— „Знаете ли вы эту госпожу? Это госпожа С",— шепчетъ ей на ухо злая сосѣдка. — „Она, несмотря на то, что Парки устали прясть нить ея жизни, воображаетъ, что всѣхъ плѣняетъ красотой (вѣдь румяна здѣсь не дороги!)"...

— „Посмотрите на эту смиренницу" — продолжаетъ злобно шипѣть та же сосѣдка, — „мужъ ее считаетъ сущимъ ангеломъ, а она имѣетъ пропасть друзей и дѣлаетъ мужа Сатиромъ"...

„Позабавившись довольно такими описаніями", княжна стала вслушиваться и въ другіе разговоры. Старухи говорили о дороговизнѣ, молодыя женщины — о модахъ, мужчины — о новостяхъ и немного о литературѣ.

Обѣдъ конченъ. Казалось бы, для одного дня развлеченій довольно, пора бы отдохнуть и приготовиться къ балу... Но въ театрѣ даютъ прекрасную пьесу „нашего отечественнаго Расина“ — Эдипъ въ Аѳинахъ, и ложа взята заранѣе. Нужно торопиться; начало представленія ровно въ семь. Княжна въ театрѣ.

Прекрасное содержаніе этой пьесы, плавные стихи, страсти, игра актеровъ приводятъ ее въ восхищеніе, а бѣдственное положеніе несчастнаго Эдипа и нѣжной Антигоны такъ трогаютъ ея чувствительное сердце, что со второго дѣйствія она плачетъ. Такъ, съ непросохшей еще слезинкой, княжна возвращается домой. Часъ спустя она на балу, хотя мысли объ Эдипѣ не оставляютъ ее и тамъ. Съ неразсѣянной еще грустью продолжаетъ она думать о его бѣдственной судьбѣ и на горящей огнями лѣстницѣ и въ залитыхъ ослѣпительнымъ свѣтомъ покояхъ... Но вотъ молодой кавалеръ „ангажируетъ“ ее на танецъ... Онъ беретъ ее за руки... Эдипъ забытъ... Раздаются звуки экосеза...

Альманахъ не даетъ намъ описанія вечерняго туалета княжны, и это большой въ немъ пробѣлъ. А днемъ—на прогулкѣ, на обѣдѣ, въ театрѣ, княжна одѣта въ „нэглиже“.

„Всѣмъ извѣстно“, — говоритъ модный хроникеръ альманаха, — „что красавицы никогда не бываютъ столь милы, когда онѣ ничемъ не украшены.

„Se parer quand on est belle
C'est s'enlaidir;
Le prix doit à la moins coquette
Etre adjugé, —
Et les Grâces n'ont pour toilette
Qu'un négligé!“

Кашемировое, тонкое кисейное или каленкоровое платье „а ля Витгенштейнъ“, легкая турецкая косынка или левантиновый платокъ на плечахъ, токъ съ перьями и складками спереди „en gueule de loup“ на головѣ (а иногда простая легкая дымка или перевязка изъ лентъ), золотые тюльпаны или бабочки на поясѣ и бѣлый зонтикъ въ рукѣ — вотъ

Моды 1814 года.

„négligé à la mode“, лѣтомъ 1814 года. Его главная прелесть — прозрачность и легкость. Это признаетъ и княжна.

„Пускай“, — говоритъ она, — „тяжелую, цвѣтную одежду, кружева, блонды, петинетъ, розовыя гирлянды, розовыя и лиловыя шелковыя матеріи носятъ молодыя купчихи, а богатые жемчужные убрусы, глазетъ, штофъ, тафту и платки, обремененные серебромъ и золотомъ — старыя“.

Княжна должна быть одѣта Зефиромъ, и петербургскіе Зефиры не посмѣютъ ее обидѣть. Правда, такой нарядъ можетъ показаться легкомысленнымъ, но за то какъ красиво онъ облегаетъ ея станъ, какъ граціозно обрисовываетъ формы! Еще одно его преимущество — онъ можетъ подвергаться самымъ разнообразнымъ превращеніямъ.

Когда кашемировое, напримѣръ, платье „наскучитъ красавицѣ, она изъ него дѣлаетъ два шелковыхъ платка, — наскучатъ платки, — она одинъ изъ нихъ жертвуетъ на жилеты мужа, а изъ другого дѣлаетъ спенцеръ, который превращается въ шляпу по первому сигналу моды. Приглядѣлась шляпа, — изъ нея дѣлаютъ ридикюль или поясъ къ домашнему дезабилье“.

Баломъ у графини Три Звѣздочки и возможностью наряжаться въ красивые туалеты не исчерпываются, однако, всѣ пріятности жизни въ столицѣ. О самой главной изъ нихъ княжна скромно умалчиваетъ. Это восторги и дифирамбы, это — преклоненіе передъ ея красотой. Княжна восхитительна, въ чемъ ее упорно убѣждаютъ и прозой и стихами.

„На посылку милой Амура“ — такъ называется послѣднее изъ посвященныхъ ей объясненій въ любви. Получила она эту посылку на балу и, играя лукаво и кокетливо вѣеромъ, незамѣтно укрыла въ „кибиточку почты любовной“ — золотой футлярчикъ для мушекъ, украшенный дорогими каменьями. Вотъ она:

Нѣжный богъ,
Томный вздохъ
Къ ней на грудь отнеси,
Не забудь

И скажи:
Что я ей
Всей душой
Предаюсь
И клянусь,
Что тогда
Цѣну дней
Жизни сей
Я узналъ, —
КакЪ ее
УвидалЪ!

Неправда ли, мило?..

Перелистайте же альманахъ лучше сами! Вы найдете, я увѣренъ, на его пожелтѣвшихъ страницахъ еще много такихъ же маленькихъ розовыхъ жемчужинъ. Пробѣгите его нѣжные мадригалы и наивныя эпиграммы, чувствительные романсы и элегіи, дифирамбы и сказки, побасёнки и пѣсни. Они очаровательны „любезной своей искренностью“ и свѣжей непосредственностью.

Не забудьте просмотрѣть и его романтическую прозу. Вы узнаете, какъ чувствительное сердце почитаетъ слезами осѣненную кипарисами могилу „нещастнаго“ любовника и перестанете страшиться блѣдной руки, срывающей съ ланитъ розы и лилеи...

Маленькая невзрачная тетрадка, исписанная старымъ, неразборчивымъ почеркомъ, въ собраніи одного извѣстнаго любителя. [139]

Николай Александровичъ Львовъ, живописецъ, архитекторъ, граверъ и писатель второй половины XVIII вѣка заносилъ въ нее свои путевыя впечатлѣнія, быть можетъ и однообразныя — исключительно о предметахъ искусства, быть можетъ и безталанныя, въ смыслѣ художественной критики, но интересныя и трогательныя по своей безпредѣльной наивности. Тетрадка предназначалась, вѣроятно, для того, для чего обыкновенно предназначается всякій дневникъ — для потомства, но Львовъ не успѣлъ привести свои мысли въ надлежащій порядокъ и онѣ къ счастью дошли до насъ „a la prima", сохранивъ всю непосредственную свѣжесть первыхъ впечатлѣній. Помѣчена тетрадка 1781 годомъ и писана въ Италіи и въ Вѣнѣ.

Главною преобладающею особенностью этихъ впечатлѣній былъ, какъ это не странно сказать, благодѣтельный, но напускной, очевидно, ужасъ передъ изображеніями обнаженнаго женскаго тѣла. Благородное, въ этомъ отношеніи, негодованіе Львова сильно напоминаетъ аскетическую, и такую же напускную, злобу духовныхъ отцовъ, писавшихъ въ „Пчелѣ" и въ другихъ духовныхъ бесѣдахъ XVI и XVII вѣковъ. [140]

Духовные отцы ненавидѣли — наружнымъ, конечно, образомъ — женщину за то, что она „въ оконцо часто призираетъ, скачетъ, пляшетъ, бедрами трясетъ, хрептомъ вихляетъ, головой киваетъ, всѣ составы къ прелести ухищряетъ, и многія души огнепальными стрѣлами устрѣляетъ, яко ядомъ зло-

воннымъ видѣніемъ своимъ юныхъ убиваетъ". Они любезно прибавляли, что женщина есть „ехидна и скорпія, и левъ и медвѣдь (!), и аспидъ и василискъ, и похоть несытая, и неправдамъ кузнецъ, и грѣхамъ пастухъ, и вапыкательница". [141]

Почти съ тою же безпощадною суровостью, принимая во вниманіе полтораста лѣтъ разницы, относился и Львовъ если не къ женщинѣ, то къ художникамъ, влюбленнымъ въ красоту ея тѣла. Въ этомъ отношеніи отъ него больше всего достается „дородному и фиглеватому" Рубенсу. Ни одна картина великаго фламандца не пользуется сочувствіемъ автора замѣтокъ. Его Венера — „полная, голая, толстая купчиха, безстыдно обнажающая отвислыя свои прелести, толстыя ляжки и красную кожу". Три его Граціи — „предородныя, груди прекруглыя, фунтовъ по шести, спятъ покойно, но тѣла ихъ, кажется, падучею болѣзнью переломаны". Островъ Цитеры — „торговая фламандская баня, наполненная непристойностями, тамъ иной сатиръ сажаетъ себѣ нимфу... другой ухватилъ ее за то мѣсто, гдѣ никакой хватки нѣтъ, спасибо что безъ движенія, и на дурной рисунокъ сей картины смотрѣть нельзя". Елена Фоурманъ, жена Рубенса — „несмотря на то, что она вся голая, гляди только голову, кажется, что ревнивая кисть ея супруга для того собрала всѣ пороки тѣла женскаго (особливо ниже пояса), чтобы и въ картинѣ никто ими не воспользовался". И только одну изъ картинъ знаменитаго художника, Львовъ признаетъ, недурной, да и то лишь потому, что „тамъ мало фигуръ голыхъ".

Болѣе снисходительно онъ относится къ Тиціану. Львовъ его даже расхваливаетъ за то, напримѣръ, что въ одной изъ его картинъ „онъ былъ гораздо скроменъ и закрывалъ искусно, но хитро лучшія части прекраснаго тѣла жены Уріевой не полотномъ, но расположеніемъ ногъ и рукъ; сія трудность принудила его нѣсколько изломать тѣло, но не обезобразить". Хвалитъ онъ его также и за то, что „всѣ круглости ощутительныя изображены одними полутѣнями, никакая грубая и сильная тѣнь, прибѣжище обыкновенное

посредственныхъ живописцевъ, не портитъ натуральнаго тѣла красавицъ".

Дѣламое затѣмъ Львовымъ сопоставленіе между двумя Венерами того же мастера настолько своеобразно, что заслуживаетъ дословной передачи. Тутъ Львовъ, забывая свою нелюбовь къ изображенію женскаго тѣла, становится даже игривымъ. „Тѣло и лицо сей Венеры, изображающей любовницу его, но въ немъ есть разница красоты, какіе въ женѣ и въ любовницѣ чесной человѣкъ желать можетъ. Первой тѣло настолько красивое, пропорціи истинно искусныя и нѣжныя; но видно тѣло крѣпкое, здоровое и такое, на коемъ не безъ причины можно сковать счастіе. Вторая Венера — красавица, части тѣла ея легкія и нѣжныя, руки маленькія, груди островатыя и ноги подъ икрами тонкія, словомъ всѣ красоты, обѣщающія хорошую утѣху, которую одна беременность или другой какой болѣзни припадокъ совершенно въ ничто обратить можетъ". [142]

Въ томъ же „низкомъ штилѣ" Львовымъ описаны и всѣ остальныя картины, съ прибавленіемъ иногда прекурьезной характеристики мастеровъ, ихъ писавшихъ.

„Штиль" этотъ покажется современному читателю, по меньшей мѣрѣ, фривольнымъ. Нельзя, однако, забывать, что къ проявленіямъ и выраженіямъ чувствъ и впечатлѣній примѣнялась въ XVIII столѣтіи совершенно отличная отъ нашего времени мѣрка. Екатерина II не стѣснялась въ своихъ письмахъ къ Потемкину признаваться въ такихъ своихъ поступкахъ и дѣйствіяхъ, въ которыхъ ни одна порядочная женщина никогда бы теперь не призналась человѣку ее любившему или любящему. Изъ этого не слѣдуетъ, конечно, выводить заключенія, что Великая Царица грѣшила противъ самыхъ элементарныхъ правилъ порядочности. Эти правила были, очевидно, въ то время совершенно иныя.

Было бы такъ же неосновательно обвинять и Львова въ стремленіи щеголять въ своемъ дневникѣ откровеннымъ цинизмомъ, вовсе не свойственнымъ, къ тому же, его болѣе чѣмъ буржуазнымъ наклонностямъ и вкусамъ. Львовъ при-

бѣгалъ къ нѣкоторымъ особенно рискованнымъ, на нашъ взглядъ, опредѣленіямъ и сравненіямъ, вѣроятно, только потому, что они, съ точки зрѣнія людей XVIII вѣка, могли лишь случайно переходить границы установленныхъ ими приличій.

Съ этой точки зрѣнія, насъ не должны удивлять ни отзывы его о картинахъ Рубенса, ни то, напримѣръ, что Даная Тиціана, „лежащая въ постелѣ розами усыпанной, имѣетъ лѣвую руку . . . и держащую простыню для употребленія послѣ утѣхи“, или что одна изъ картинъ Міериса представляетъ „просто сказать . . . въ желтомъ платьѣ спящую, а другую дѣвку, принимающую деньги отъ закутаннаго въ епанчу мужчину, пришедшаго воспользоваться сномъ и открытой грудью госпожи ея“. Оказывается, вмѣстѣ съ тѣмъ, что послѣдняя картина ему нравится по „очень пріятному расположенію“, но ея сюжетъ легкомысленъ и этого достаточно для строгой критики.

Весьма странную, затѣмъ, характеристику даетъ Львовъ — Перуджино и Андреа дель Сарто. Первый художникъ былъ, по его мнѣнію, „любитель одной физіономіи, которую давалъ и богамъ и дѣвкамъ“. Въ картинѣ второго — Св. Семействѣ, „Богоматерь не красавица и если это не портретъ какой нибудь хозяйки, заказавшей картину, то стыдно Андрею дель Сарто“!

Не менѣе странно и то, что, искренно восторгаясь Рафаэлемъ, Тиціаномъ и Веласкезомъ, Львовъ ни слова не говоритъ о Рембрандтѣ (произведенія котораго, во всякомъ случаѣ, онъ долженъ былъ видѣть во Флоренціи, и въ Вѣнскомъ Бельведерѣ) и посвящаетъ только двѣ строчки ванъ Дейку. За то болонцы, бывшіе въ XVIII вѣкѣ въ большой модѣ, ему приходятся по вкусу; онъ особенно любитъ приторную сантиментальность Карло Дольчи. „Сей нѣжный художникъ“, говоритъ Львовъ: „пишетъ чрезмѣрно пріятно, онъ хотѣлъ въ картинахъ своихъ видно изобразить характеръ своего имени, а для того лица фигуръ его, не довольно, что всѣ имѣютъ нѣжныя физіономіи, но и краски употреблялъ

Н. А. ЛьвовЪ. Пис. Д. Левицкій, грав. А. Тардье.

онъ не цвѣтныя, но большей части синеватыя полутѣни, дѣлающія лица близкими къ чахоткѣ, если нѣкоторая дородность рисунка не удерживала ихъ въ водяной болѣзни".

Такія же наивныя опредѣленія и „словечки XVIII вѣка" разбросаны во множествѣ и въ описаніяхъ разныхъ другихъ, осмотрѣнныхъ Львовымъ, произведеній искусства.

Вотъ что, напримѣръ, онъ пишетъ о нѣкоторыхъ Флорентійскихъ статуяхъ. „Святой Боромей," которому опасно заболѣвшимъ Косьмой II былъ посвященъ алтарь, и который затѣмъ былъ лишенъ этого алтаря его сыномъ за то, что святой не спасъ отъ смерти отца, — „видно былъ худой докторъ или худой ко Христу ходатай или безсребренникъ и не зналъ, что не безполезно жить на свѣтѣ съ уговорцемъ". На Венеру Медицейскую „чесной человѣкъ не можетъ глядѣть безъ движенія". Знаменитую статую выходящей изъ волнъ Афродиты, онъ называетъ „вышедшей изъ бани и стыдящейся наготы своей; она закрываетъ оную руками и, припавъ къ землѣ, сжимаетъ ноги, въ позиціи весьма свойственной стыдливой женщинѣ, которую вдругъ увидѣлъ мужчина". Наконецъ, на могилѣ Джованни ди Болонья — „два мальчика худо-рѣзныя, мраморныя, скверно плачутъ на гробѣ такого рѣзчика, гдѣ бы и самое художество рѣзное плакать не постыдилось".

Есть, наконецъ въ замѣткахъ Львова и опыты чистой художественной критики. Одинъ изъ этихъ опытовъ касается нѣмецкой школы, съ которою Львовъ ознакомился въ галлереѣ Бельведера въ Вѣнѣ и въ которой онъ замѣтилъ „три чудныя перемѣны вкуса нѣмецкаго изъ одной крайности въ другую". Подробнаго приведенія эти „три чудныя перемѣны" не заслуживаютъ, но нѣкоторыя его замѣчанія не лишены интереса. Такъ, въ школѣ Дюрера процвѣтали, по мнѣнію Львова, „сѣрыя колера, яркіе и негласные, рисунокъ сухой, атитюды деревянной простоты и нѣчто холодное въ одеждѣ". Вторая „перемѣна" заключалась въ томъ, что „изъ атитюдъ прямыхъ вдругъ перешли въ переломанныя, изъ тону сухого въ смѣшные полутоны, въ складкахъ вездѣ набили вѣтру

и составили другую школу смѣшнѣе первой, но не лучше въ разсужденіи истины. Колера употреблялись нѣсколько яркіе, хотя однако довольно живые, но тѣни уже, которыхъ въ Альбертѣ Дюрерѣ почти не было, уменьшали ихъ жестокость. Наконецъ „третья перемѣна“ „меньше смѣшная, нежели двѣ первыя, вѣрнѣе и пріятнѣе оныхъ, но на счетъ истины ударились въ двуличневые и зарные колера, которые не только въ одеждахъ, но и въ лицахъ употреблялись“.

Чрезвычайно трудно разобраться въ томъ, какія именно направленія въ нѣмецкомъ искусствѣ разумѣлъ Львовъ подъ „тремя перемѣнами“. Совершенно игнорируя такихъ мастеровъ, какъ Гольбейновъ и Кранаховъ, Львовъ называетъ вмѣсто нихъ малоизвѣстнаго художника Спрангера (фламандца) „отцомъ нѣмецкой школы“ и родоначальникомъ „второй перемѣны“, а какого то неизвѣстнаго Альтолина ставитъ во главѣ „третьей перемѣны“. Оригинально, пожалуй, въ этой критикѣ то, что Львовъ, слѣдуя отголоскамъ современныхъ ему теченій, уже тогда находилъ нѣмецкій вкусъ „тяжелымъ“, а картины нѣмецкой школы „доказательною грамотою непобѣдимаго нѣмецкаго терпѣнія, превосходящаго и понятіе и вѣроподобность“.

Такъ же трудно понять его разсужденія и въ остальныхъ его критическихъ опытахъ, напримѣръ, въ „манерахъ Божественнаго Рафаила“.

Такимъ образомъ, по своему содержанію, записки Львова едва ли могутъ представить для насъ какой нибудь художественный интересъ, но необычная, даже для XVIII вѣка, форма, въ которой выражены его мысли, настолько теперь кажется забавной, что она одна служитъ достаточнымъ оправданіемъ помѣщаемой замѣтки.

Ограничивая ее приведенными выдержками, я не могу не отмѣтить еще одной странной особенности занимающаго насъ дневника. Судя по его содержанію, Львовъ, за все время своего путешествія и долговременнаго пребыванія во Флоренціи, Болоньѣ, Пизѣ, Венеціи и Вѣнѣ, испыталъ только два впечатлѣнія, чуждыя вопросамъ искусства. Первое —

это знакомство въ Вѣнѣ съ знаменитымъ въ то время италіанскимъ поэтомъ Метастазіемъ, который „говорилъ съ нимъ цѣлый часъ и обнялъ и поцѣловалъ его прощаясь“. Объ этомъ Львовъ записалъ въ своемъ дневникѣ „для гордости и для того, чтобы Ив. Ив. не хвасталъ, что онъ Р. видѣлъ“. Второе — это вліяніе на него наступившей весны; оно выразилось самымъ неожиданнымъ и оригинальнѣйшимъ образомъ, а именно посвященіемъ стиховъ... его законной женѣ. Львовъ посвятилъ ей въ своемъ дневникѣ слѣдующія строки:

ПѢСНЯ.

УжЪ любовью оживился
Обновленъ весною мірЪ
И ко Флорѣ возвратился
Вѣтряный ея ЗефирЪ.
ОнЪ не любитЪ и не вЪ скукѣ,
СправедливЪ ли жребій сей,
СправедливЪ ли рокЪ такой?..
Я влюбленъ и я вЪ разлукѣ
СЪ милою женой моей
СЪ милою моей женой.
Красотою привлекаютЪ
Вѣтрянность одну цвѣты,
На оныхЪ изображаютЪ
Страшной связи красоты.
ИхЪ любовь живетЪ весною
СЪ вѣтромЪ улетитЪ она.
А для насЪ мой другЪ сЪ тобою
БудетЪ цѣлый вѣкЪ весна!

Милыя и трогательныя строки! — Отъ вашихъ легкомысленныхъ „Флоръ“ и „Зефировъ“, отъ вашей „страшной красоты“ вѣетъ чѣмъ то безконечно дорогимъ и далекимъ, — неизъяснимою и благоуханною прелестью прошлаго. И не правъ ли наивный поэтъ, васъ сложившій въ эту старую пѣсню, въ своемъ спасительномъ страхѣ передъ всемогущими чарами женщины, въ этой вѣчной веснѣ, которую онъ сумѣлъ найти въ узахъ законнаго брака?..

Молодая дѣвушка, быть можетъ, иностранка, проведя лѣто 1804 года въ Петергофѣ и въ Ораніенбаумѣ, въ гостяхъ у Императрицы Елисаветы Алексѣевны, съ которой вся ея семья была, повидимому въ дружескихъ отношеніяхъ, — осенью уѣхала заграницу и черезъ четыре года снова вернулась въ Петербургъ. Воспоминаніемъ ея перваго пребыванія въ Россіи и четырехлѣтняго путешествія остался маленькій дневникъ, который по ея возвращеніи обрывается. Въ немъ всего сорокъ страницъ, но почти на каждой изъ нихъ есть набросокъ карандашемъ или кистью: видъ, встрѣча, случайное знакомство, мелкое житейское событіе, — все неумѣло и наивно, но интересно и вѣрно по типамъ, костюмамъ и быту.

Открывается альбомъ видомъ на море изъ Ораніенбаумскаго дворца, — какая то высокая, миловидная „Catiche“ гуляетъ на берегу въ костюмѣ Первой Имперіи. На слѣдующихъ страницахъ изображены: „Papa sur la terrasse“, — еще молодой, похожій на Гетевскаго Вертера; крошка „Emmanuel“ съ игрушками, „sur le vieux canapé en satin rose au château“, на фонѣ изъ обоевъ Помпадуръ; тотъ же Emmanuel въ саду „avec sa bonne, M-rs Johnson“, одѣтой „en robe de perse à traîne“, и нѣсколько типовъ крестьянъ и крестьянокъ. За семейными портретами и типами слѣдуютъ путевыя впечатлѣнія. Виленскій факторъ-еврей смѣняется встрѣчной монашенкой, сельскій праздникъ — видомъ замка графа Франциска Турма въ Фіуме, въ которомъ гостила молодая обладательница альбома. Тутъ снова появляется „Catiche“, на этотъ разъ за рукодѣльемъ; „Emmanuel“ уже гарцуетъ на красной деревянной лошадкѣ. Потомъ наступаетъ „l'hiver à

1. Императрица Елисавета Алексѣевна, рис. гр. А. И. Толстой.
2. Гр. А. И. Толстая, рис. Императрицей.
(Собраніе Н. К. Синягина).

Bade“ — опять та же „Catiche“ съ гитарой въ рукѣ, „fuyant“, какъ гласитъ подпись „les Français — de Trieste, par Fiume, Agram et Carlstadt“. Два слѣдующіе года 1806 и 1807 проводятся въ Вѣнѣ; тамъ набрасываются портреты принцессы „Charlotte de Rohan Rochefort, veuve du duc d'Enghien“ и „Mimi Keller“; затѣмъ нѣсколько страничекъ вырвано.

Но въ альбомѣ участвовала не одна юная художница. У ней были и сотрудники — родные, знакомые и друзья изъ самыхъ высшихъ представителей современнаго ей общества. Во первыхъ „Maman“ набросала въ немъ довольно схожій портретъ Императрицы и какой то принцессы „Amélie“; потомъ, — что для насъ всего интереснѣе, — сама Императрица отплатила такимъ же портретомъ „Maman“; затѣмъ въ Фіуме „Le Commandeur de St. Priest“ заноситъ въ альбомъ свирѣпую голову итальянскаго бандита; въ Баденѣ графиня Сандоръ, „Dame de son Altesse Sérénissime la Palatine“, и ея сестра Луиза Сцапари рисуютъ нѣсколько жанровыхъ сценъ и пейзажей; въ Вѣнѣ миніатюристъ Фюгеръ украшаетъ одну изъ страницъ альбома эскизомъ какой то аллегорической сцены. — „Dessiné et composé par le fameux Füger“, гордо гласитъ, сопровождающая ее, подобно всѣмъ остальнымъ рисункамъ, старинная подпись. Въ Петербургѣ уже, въ 1808 году, подъ нѣкоторыми набросками значится подпись знаменитой графини Головиной и т. д.

Этотъ загадочный маленькій дневникъ, послѣ немалыхъ скитаній и странствованій, нашелъ себѣ пріютъ въ громадной библіотекѣ одного изъ нашихъ богатыхъ любителей. Тамъ я недавно перелистывалъ его пожелтѣвшія отъ времени страницы, съ тѣмъ умиленнымъ вниманіемъ, съ которымъ невольно относишься ко всему пережитому и передуманному сошедшими въ могилу поколѣніями — ко всему невозвратному и далекому...

Кто же могла быть эта знатная, молодая иностранка?.. [143]

Осенью 1842 года, графъ де Бальменъ, гусарскій корнетъ отправился съ двумя товарищами путешествовать въ Крымъ. Молодые гусары провели въ Крыму три недѣли, переѣзжая съ мѣста на мѣсто, ночуя и питаясь, гдѣ попало, внося собой всюду, отъ пастушеской хижины до дворца Воронцова, ту радость незатуманенной жизни, которую даютъ только молодость и несокрушимое желѣзное здоровье. Бальменъ заносилъ свои впечатлѣнія въ дневникъ, двумъ-тремъ страницамъ котораго и суждено увидѣть неожиданно свѣтъ послѣ многолѣтнихъ скитаній.

Интересъ дневника не въ его содержаніи; читать его трудно, хотя онъ написанъ на отличномъ французскомъ языкѣ. Это простой пересказъ самыхъ простыхъ впечатлѣній маловдумчиваго юноши, почти ребенка, каковымъ и быть подобаетъ беззаботному гусарскому корнету.

Застрѣленная чайка, дельфины, кружащіеся у парохода, экскурсія въ горы, охоты, невинныя встрѣчи, мелкія путевыя впечатлѣнія, — все приводитъ автора въ восторгъ, но передается, къ сожалѣнію, съ поистинѣ удручающимъ благонравіемъ. — Ни одного живого слова, ни одного мѣткаго сравненія. Это дневникъ „паиньки“-мальчика, пожалуй, и не глупаго, но котораго заботливая мать въ своей косной любви ограниченной самки оберегала, вѣроятно, самымъ тщательнымъ образомъ отъ сложныхъ впечатлѣній, критики жизни и трезваго взгляда на вещи. Выйдя изъ дѣтской въ полкъ, Бальменъ все тѣми же простодушными глазами взглянулъ на міръ Божій и, помня материнскіе завѣты, ничего, кромѣ рѣзвыхъ дельфиновъ и бѣлогрудыхъ чаекъ, въ немъ найти не сумѣлъ.

Одно только мѣсто въ 113 страницахъ дневника носитъ характеръ почти самостоятельнаго, зрѣлаго сужденія.

Бальменъ и оба его товарища были приглашены на большой обѣдъ къ графу Воронцову, въ Алупку. Когда, послѣ обѣда, молодые гусары пытались принять участіе въ бесѣдѣ его родовитыхъ гостей, разбившихся въ гостиной на маленькіе кружки, они были встрѣчены съ ледянымъ равнодушіемъ и „отталкивающимъ достоинствомъ“. Это проявленіе, современнаго и намъ, глупѣйшаго снобизма вызвало въ юныхъ путешественникахъ справедливое возмущеніе. Они не согласились играть пассивной роли „обоевъ гостиной“ и незамѣтно ушли изъ дворца.

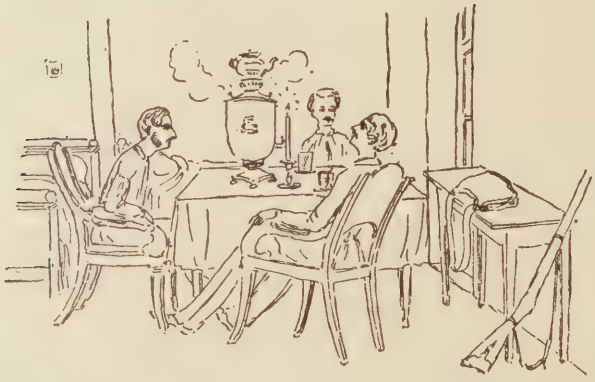
Не заслуживали бы, очевидно, ни это ничтожное событіе, ни весь, вообще, ребяческій лепетъ автора дневника самаго поверхностнаго вниманія, если бы дневникъ не былъ украшенъ рисунками, въ которыхъ Бальменъ выказалъ незаурядный талантъ и необычайную плодовитость.

Всѣхъ рисунковъ до 300. Съ большимъ умѣніемъ и вкусомъ разбросаны они въ текстѣ, на подобіе модныхъ въ то время французскихъ изданій, съ внѣшностью которыхъ Бальменъ былъ, несомнѣнно, знакомъ. Содержаніе рисунковъ самаго разнообразнаго свойства: портреты пассажировъ, виды Крыма, ночлеги въ гостиницахъ, типы татаръ, экскурсіи въ горы, охоты, красивое дерево. Все, однимъ словомъ, что

привлекало вниманіе молодого путешественника, тутъ же заносилось въ дневникъ, въ бойкихъ, безъ всякой ретуши, наброскахъ. Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ набросковъ замѣтны даже удивительные для автора полеты фантазіи.

Такъ, въ Бахчисарайскомъ дворцѣ, одинъ изъ товарищей Бальмена вздумалъ чистить ружье въ водахъ священнаго фонтана. Не выдержали такого кощунства тѣни воинственныхъ хановъ и призраки красивыхъ одалисокъ. Вставъ воздушной толпой изъ могилъ, обступили они дерзкаго пришельца, чтобы отомстить за поруганіе святыни.

Въ другомъ изъ рисунковъ Бальменъ вдохновляется историческимъ воспоминаніемъ. Его дѣдъ принялъ, по приказанію Потемкина, въ большой залѣ дворца, изъявленіе покорности отъ послѣдняго Крымскаго хана. „Внукъ-путешественникъ на томъ мѣстѣ, гдѣ былъ дѣдъ-побѣдитель“, — не безъ гордости увѣковѣчиваетъ, по этому поводу, Бальменъ свое пребываніе во дворцѣ надписью на одной изъ стѣнъ залы. И тутъ же, въ дневникѣ, изображаетъ онъ дѣда, — генерала Екатерининскихъ временъ, стоящаго со свитой передъ ханомъ и его приближенными. Ханъ, скрестивъ руки на груди, привѣтствуетъ генерала почтительнымъ поклономъ, русскія войска въ глубинѣ отдаютъ ему воинскія почести.



Il y avait à bord beaucoup de passagers ... Le Comte et sa suite, composée : du Baron Nicolaï de Mm. Stcherbinine Fazzardi Bogénetzky Puis il y avait M. Bagner Consul Espagnol d'Odessa le vice Consul Anglais de Kertsch, Mr. Scobly, plus un négociant de vins M. Bardakoff, un officier des ponts et chaussées, une officier des Cosaques d'Azoff, un Capitaine en retraite de l'Armée du Caucase, un Colonel, qui ne quittait presque pas sa voiture, placée entre le four et le mat d'avant, semblable à celle du Comte; puis sur l'avant il y avait une foule de toutes les façons et couleurs: des Grecs, des allemands, des Italiens; — avec cela que le Capitaine et le mécanicien beuglaient leur maudit anglais, — cela ferait une assez jolie copie de la tour de Babel.

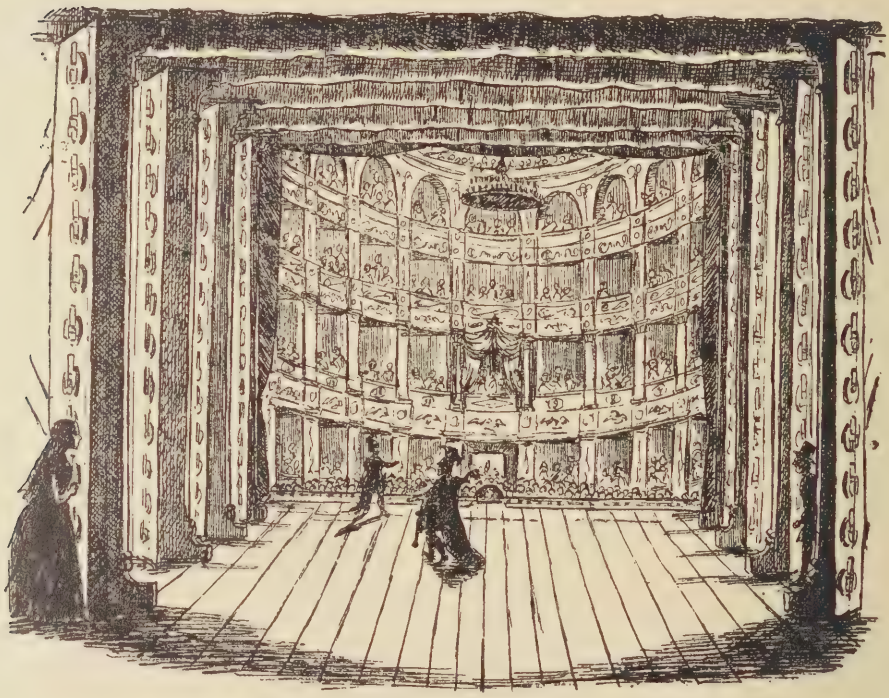
Le vent nous fut contraire dès le premier moment, et comme il était assez fort, la mer moutonnait passablement, en nous envoyant de jolies lames, qui nous faisaient sauter à droite et à gauche, en avant et en arrière. — Grâce à ce roulis, nous n'étions encore qu'en vue du grand escalier du Boulevard, que le baron Nicolaï alla se coucher dans la Cabine, et Kalantajeff encore plus malheureux ressentit les premières attaques du mal de mer. J'avais aussi par moments des esprits de vertige mais je me tenais ferme, appuyé sur les bastingages, et fumant mon Cigare.

Страница изъ дневника Бальмена (натур. велич.).

Въ такихъ невинныхъ впечатлѣніяхъ проходитъ все путешествіе юныхъ туристовъ. Вернувшись въ Одессу, они втроемъ, въ тотъ же вечеръ, отправились смотрѣть излюбленный въ то время балетъ „Велизарій“. Этому вечеру мы обязаны лишней виньеткой, изображающей внутренность зданія Одесскаго театра во время представленія.

— „Искупается ли“, спроситъ себя въ заключеніе разочарованный читатель, „мѣсто, отведенное въ серьезномъ журналѣ [144] дневнику графа Бальмена, — его интересомъ?“

— Конечно, нѣтъ! — Но дневники гусарскихъ корнетовъ такъ безумно рѣдки!... Къ тому же, вѣдь мило все то, что прошло, а автографу Бальмена исполнится на дняхъ чуть не 70 лѣтъ.



ПУТЕВЫЕ НАБРОСКИ

Quien no ha visto Sevilia, no ha visto maraviglia. —

Чудо не чудо, а стоитъ посмотрѣть Севилью, эту роскошную столицу Андалузіи, когда она, облекшись въ свой праздничный нарядъ, поражаетъ собравшихся со всѣхъ сторонъ міра иностранцевъ красотой своихъ маленькихъ женщинъ, средневѣковыми процессіями и праздниками, живописными танцами и пѣснями, чудными patio и фонтанами — всей той оригинальностью, которая присуща ей одной, той дивной поэзіей, о которой человѣкъ, тамъ не бывшій, не можетъ себѣ составить и понятія.

Я пріѣхалъ въ Севилью въ среду, на страстной (1885 г.).[145] Всѣ отели и частныя квартиры были переполнены пріѣзжими. Только къ вечеру нашелъ я какой-то уголъ въ одной изъ третьеразрядныхъ гостиницъ, въ которомъ еле хватало мѣста для постели, за баснословную для Севильи цѣну пятнадцати франковъ въ день. Наскоро переодѣвшись, я пошелъ въ соборъ, гдѣ въ страстную среду и четвергъ происходятъ самыя замѣчательныя въ году мессы (miserere).

Съ того вечера я возвращался въ соборъ каждый день и оставался по нѣсколько часовъ, чтобы наслаждаться тѣми колоссальными богатствами, которыя щедрой рукой разсыпаны по 37 его капелламъ, чтобы смотрѣть на него самого, на это чудо архитектурнаго искусства, про которое люди построившіе его говорили: „Воздвигнемъ памятникъ такой, чтобы потомки наши могли подумать, что ихъ предки были сумасшедшими“. Но никогда онъ на меня не производилъ такого потрясающаго впечатлѣнія. Говорятъ, въ прежнее время духовнаго могущества въ разныхъ его капеллахъ совершалось ежедневно до пятисотъ мессъ, а ежегодно

выходило 15 тысячъ литровъ вина на причастіе и сожигалось до 25 тысячъ фунтовъ воску на свѣчи. Поубавилась эта роскошь со старыхъ временъ, но не утратилась его величавая простота, красуются въ немъ и до сихъ поръ безчисленныя произведенія искусства — скульптуры и живописи.

Соборъ былъ слабо освѣщенъ, но этотъ слабый мерцающій свѣтъ придавалъ его колоссальнымъ размѣрамъ еще болѣе грандіозный видъ. Все громадно, но вмѣстѣ съ тѣмъ изящно, благородно; никакихъ излишнихъ украшеній: ни позолоты, ни бронзы, ни мрамора, ни всего мишурнаго богатства католическихъ церквей. Глазъ теряется въ безконечной перспективѣ громадныхъ колоннъ изъ сѣраго камня, поддерживающихъ высокіе, строгіе готическіе своды. Чѣмъ-то мистическимъ отзывается ихъ классическая красота; какъ-то невольно себя чувствуешь подавленнымъ, — точно не мѣсто здѣсь мелкимъ людямъ, точно созданъ этотъ громадный храмъ для какихъ-то людей-гигантовъ.

Во всѣ девять дверей собора входила толпа народа: женщины — въ черныхъ платьяхъ, въ черныхъ мантильяхъ и съ такими же вѣерами въ рукахъ, располагались на маленькихъ скамейкахъ между колоннами; немного поодаль, живописно перекинувъ черезъ плечо альмавиву, становились мужчины. Служба еще не начиналась; вся эта громадная людская волна двигалась, приближаясь къ Capillo-Real (королевской капеллѣ), около которой должна была происходить месса. Но вотъ бьютъ часы, раздается аккордъ, а за нимъ, еле слышно, откуда-то сверху — тихая мелодія. Вся эта обстановка, эти чудные звуки, переносятъ невольно въ какой-то заоблачный міръ; то они, постепенно усиливаясь и переходя въ могучіе аккорды, будто грозятъ муками ада тысячамъ собравшихся грѣшниковъ, то опять они замираютъ и превращаясь снова въ пѣвучую мелодію, напоминаютъ людямъ о вѣчной любви и прощеніи. Высокій теноръ поетъ miserere. Его самого не видно, одинъ голосъ — мягкій, симпатичный, льется по необъятнымъ сводамъ храма. Всѣ слушаютъ — не шелохнется тысячная толпа, отходятъ

отъ нея помыслы земные. Не смотрятъ альмавивы на колѣнопреклоненныхъ красавицъ, не смотрятъ на нихъ и красавицы — наклонились онѣ къ холодному полу и, скрестивъ руки съ молитвой, задумались... А голосъ раздается все вкрадчивѣе, все задушевнѣе: „crede, поетъ онъ, crede“... Я не разобралъ во что вѣрить, мнѣ было хорошо и безъ вѣры. Такъ, казалось бы, и простоялъ въ этомъ колоссальномъ храмѣ цѣлую вѣчность, слушая, наслаждаясь чудными звуками, рядомъ съ этимъ моремъ красивыхъ головокъ, молящихся быть можетъ о спасеніи души или томящихся неизвѣстностью будущей жизни, или, кто знаетъ, можетъ просто мечтающихъ о послѣднемъ любовномъ признаніи у рѣшетки patio...

Часъ службы прошелъ — не успѣлъ опомниться, а уже передо мной шумно выходила толпа. Сколько граціозныхъ фигуръ! Знаетъ крошечная андалузка всю прелесть своихъ столько разъ воспѣтыхъ ножекъ, своихъ глазъ, то будто умирающихъ въ неизъяснимомъ блаженствѣ, то вдругъ сверкающихъ затаеннымъ огнемъ; знаетъ, что она лучше всякой красавицы и позволяетъ собой любоваться. Нѣтъ за ней скучнаго цербера, съ вѣчнымъ замѣчаніемъ на устахъ, а если старушка мать и замѣтитъ нескромное восхищеніе какого-нибудь caballero ея дочерью, то кромѣ гордости ничего это поклоненіе въ ней не возбудитъ, развѣ проснутся въ душѣ далекія воспоминанія давно угаснувшей молодости.

Соборъ опустѣлъ; пробило 11 часовъ, толпа расходилась по домамъ. Я свернулъ въ первый попавшійся переулокъ и пошелъ бродить. Черезъ часъ вся Севилья была погружена въ глубокій сонъ. Лунный свѣтъ придавалъ ея узкимъ, кривымъ улицамъ какую-то особую таинственную прелесть, ея бѣлые дома казались мраморными, все говорило о любви — и эти высокія окна съ ихъ балконами, нѣмые свидѣтели клятвъ, обѣщаній, смѣха и слезъ; эти patio съ ихъ прелестными рѣшетками, мраморнымъ поломъ и колоннами, съ ихъ фонтаномъ посрединѣ, окруженнымъ зеленью, который

журча свою вѣчную пѣсенку подтверждалъ, словно все, что говорило остальное. Глазъ невольно кого-то искалъ въ этихъ patio; мерещились звуки поцѣлуя, гдѣ-то далеко слышались струны гитары; то опять переносили мечты подъ готическіе своды собора и высокій теноръ вновь начиналъ свое задушевное crede...

На слѣдующій день, т. е. въ страстной четвергъ, должны были начаться тѣ извѣстныя религіозныя процессіи Севильи, которыя привлекаютъ сюда такую массу иностранцевъ. Въ сущности начинаются онѣ уже въ Вербное воскресенье процессіей пальмъ, продолжаясь затѣмъ среду, четвергъ и пятницу, но въ эти послѣдніе два дня онѣ представляютъ наибольшій интересъ, по богатству и количеству.

Далекое время начала этихъ процессій въ точности неизвѣстно. По разнымъ сохранившимся съ того времени актамъ, можно отнести возникновеніе ихъ съ нѣкоторыми измѣненіями въ томъ видѣ, въ которомъ онѣ сохранились до сихъ поръ, къ концу XIV и къ XV и XVI вѣкамъ. Въ прежнее время онѣ выражались въ простыхъ собраніяхъ религіозныхъ братствъ, совершавшихъ на Страстной недѣлѣ разные подвиги покаянія. Проявлялись, главнымъ образомъ, эти подвиги сопутствіемъ носимаго священниками распятія, причемъ одни сопровождали это самобичеваніемъ, другіе публичной исповѣдью, третьи, наконецъ, простымъ несеніемъ зажженныхъ свѣчей. Отъ этого братства и получили свои названія: Cofradios de Sangre, Penitencia и Luz, т. е. братства крови, покаянія и свѣта. Въ концѣ XV и въ XVI столѣтіяхъ, Церковь начала мало по малу подчинять ихъ своей власти, обязавъ дисциплиной и правилами и устанавливая извѣстный порядокъ и время выхода рели-

„НазареносЪ“. Севильскія процессіи.

гіозныхъ процессій. Наконецъ, въ XVIII столѣтіи, королевскимъ указомъ было запрещено самобичеваніе. Съ тѣхъ поръ у кающихся братьевъ остался только ихъ костюмъ, составляющій до сихъ поръ принадлежность людей, принимающихъ участіе въ процессіяхъ и называющихся Nazarenos. Подробное описаніе этого костюма и интересныя подробности изъ быта братства крови передаетъ знаменитая путешественница XVII столѣтія madame d'Aulnoy.

„Есть", говоритъ она, — „правила для самобичеванія и учителя, которые поучаютъ этому искусству, точно также, какъ танцамъ и фехтованію. Кающіеся имѣютъ особый родъ юбки изъ тонкаго полотна или батиста, спускающуюся до башмаковъ; она вся въ массѣ маленькихъ складокъ и на нее выходитъ около пятидесяти аршинъ полотна. На головѣ у нихъ остроконечная шляпа, въ формѣ сахарной головы, но раза въ три выше, она тоже полотняная и съ нея спускается большое полотняное покрывало на все лицо и грудь, съ двумя маленькими отверстіями для глазъ. За плечами на рубашкѣ два большія отверстія. На рукахъ у нихъ бѣлыя перчатки и ленты, связывающія рукава, на ногахъ такіе же башмаки. Чтобы возбудить всеобщее удивленіе, — необходимо наносить себѣ удары одною кистью руки, причемъ они должны быть наносимы безъ поспѣшности и выходящая кровь не должна пачкать одежды. Кающіеся наносятъ себѣ ужасныя раны на плечахъ, откуда кровь течетъ ручьями, затѣмъ они нерѣдко идутъ подъ окна своихъ любовницъ, гдѣ съ удивительнымъ терпѣніемъ продолжаютъ самобичеваться. Избранница сердца смотритъ сквозь ставни окна и незамѣтнымъ киваніемъ головы это одобряетъ и поощряетъ. Когда братья встрѣчаютъ на улицѣ хорошенькую женщину, которая имъ нравится, они наносятъ себѣ рану особымъ образомъ, такъ чтобы кровь ихъ непремѣнно бы брызнула на нее. Это считается для встрѣченной великой честью".

Съ этого времени, т. е. съ XVII столѣтія, встрѣчаются уже болѣе подробныя свѣдѣнія и описанія процессій. Тогда

же въ нихъ начинаютъ фигурировать такъ называемыя „paso“, существующія и до сихъ поръ, и которыя замѣнили въ то время картины, изображающія страсти Господни, носимыя въ процессіяхъ прежде. Подъ „paso“ разумѣется одна или группа статуй, сдѣланныхъ изъ дерева и крашенныхъ, въ человѣческій ростъ и больше, изображающихъ какую либо сцену изъ страстей Господнихъ. Онѣ укрѣплены на платформѣ отъ четырехъ до шести метровъ длиной и отъ двухъ до трехъ шириной, а ночью освѣщены свѣчами и фонарями, прикрѣпленными тутъ же. Вся площадка покрыта сукномъ или бархатомъ, спускающимся до самого низу, чтобы покрыть тѣхъ людей, которые въ числѣ тридцати или сорока, согнувшись подъ ней, носятъ ее по городу. Нѣкоторыя платформы украшены богато убраннымъ балдахиномъ и сопровождаются, кромѣ Nazarenos, еще и нѣсколькими десятками или сотней рослыхъ молодцовъ, одѣтыхъ въ костюмы древнихъ римскихъ солдатъ съ туниками, копьями, золочеными касками и перьями. Это процессіи тѣхъ братьевъ, которые имѣли право „aevar una centuria romana“, т. е. вести римскую центурію. Статуи на „paso“ сдѣланы разными испанскими скульпторами, какъ современными, такъ и старинными, нѣкоторыя, между прочимъ, принадлежатъ рукѣ извѣстнаго скульптора XVI вѣка Монтаньеса. Много было въ прежнее время споровъ между братствами за старшинство той или другой процессіи, выдержали онѣ немало преслѣдованій и запрещеній; наконецъ, послѣ прекращенія братствъ, церковь ихъ окончательно забрала въ свои руки. Въ настоящее время они принадлежатъ разнымъ церковнымъ приходамъ, которые ихъ организуютъ на Страстной, причемъ процессіи четверга и пятницы превосходятъ остальныя своею роскошью и количествомъ.

Въ четвергъ и пятницу прекращается всякая публичная дѣятельность. Вся Севилья проводитъ два дня и двѣ ночи на улицѣ, такъ какъ процессіи продолжаются съ 4 часовъ вечера четверга до утра пятницы и съ вечера пятницы до

утра субботы. Тотъ приходъ, къ которому онѣ принадлежатъ, есть отправной ихъ пунктъ, отсюда онѣ направляются на площадь Constitucion, проходятъ черезъ соборъ и другой дорогой возвращаются къ себѣ.

Всѣ улицы, по которымъ должны проходить процессіи, всѣ балконы, окна, крыши домовъ, запружены народомъ. Площадь Constitucion убрана на подобіе театра. Направо противъ Casa de la Cuidad — богатая ложа для королевской фамиліи и свиты; ею, во время моего пребыванія въ Севильѣ, пользовалась бывшая королева Изабелла. Направо и налѣво отъ королевской ложи — мѣста для знати и избранной публики, затѣмъ широкое пространство, составляющее какъ бы коридоръ черезъ всю площадь для прохода процессій; съ другой его стороны — масса поставленныхъ въ ряды стульевъ, вплоть до домовъ на противоположной сторонѣ площади. Оживленная толпа женщинъ съ цвѣтами на головахъ, мужчинъ въ ихъ лучшихъ плащахъ, иностранцевъ, съ шумомъ разсаживаются на мѣстахъ, ожидая начала процессій. Вотъ, наконецъ два брата Nazarenos, одѣтые на подобіе прежнихъ кающихся, только безъ отверстій на плечахъ, подходятъ къ королевской ложѣ и просятъ позволенія начать. Минутъ черезъ десять издалека показывается и самое „paso“. Шествіе открываютъ четыре карабинера, медленно идущіе одинъ рядомъ съ другимъ со сложенными и опущенными внизъ руками, за ними по два въ рядъ, въ нѣсколько рядовъ, солдаты съ ружьями, опущенными дулами внизъ; за солдатами тоже по два въ рядъ, но на большемъ разстояніи другъ отъ друга идутъ Nazarenos, держа въ рукахъ большія зажженныя свѣчи, наклоненныя другъ къ другу. Нѣкоторые изъ Nazarenos идутъ отдѣльно съ крестами, знаменами и другими символическими знаками. Наконецъ, за ними и самое „paso“, несомое согнувшимися подъ нимъ людьми. Оно представляетъ Геѳсиманскій садъ и называется paso de la sagrada oration de Nuestro Senor. Спаситель молится на колѣняхъ, къ нему въ облакѣ сходитъ ангелъ съ чашей въ одной рукѣ

и съ крестомъ въ другой. Подъ воротами, изображающими двери сада, спятъ три апостола: Петръ, Іоаннъ и Іаковъ, сдѣланные рукой Ролдана, довольно извѣстнаго испанскаго скульптора. Замыкаетъ шествіе оркестръ изъ музыкантовъ, играющихъ похоронный маршъ.

Черезъ нѣкоторое время показывается новое „paso". Новые Nazarenos открываютъ новую процессію, принадлежавшую прежде какому нибудь другому братству, а въ настоящее время и другому приходу. Это „paso" называется del Nuestro Senor Jesus de la Passion. На площадкѣ фигура Спасителя, согнувшагося подъ тяжестью креста, который помогаетъ ему нести Симонъ Киринеянинъ. Обѣ фигуры сдѣланы Монтаньесомъ и принадлежатъ къ числу лучшихъ его произведеній. Онѣ дѣйствительно великолѣпны. Говорятъ, что самъ Монтаньесъ былъ до того ими восхищенъ, что каждый разъ, когда выходила процессія, онъ первый со своими друзьями и учениками приходилъ ею любоваться. Обѣ эти процессіи и всѣ послѣдующія, проходя черезъ площадь Constitucion, мимо королевской ложи, обращались къ ней лицомъ; королева совершала краткую молитву и онѣ слѣдовали дальше.

Всѣхъ процессій сохранилось въ Севильѣ до двадцати двухъ, но онѣ болѣе или менѣе схожи, отличаясь лишь богатствомъ одеждъ, которыми облечены фигуры, убранствомъ и роскошью площадки, разницей въ костюмѣ Nazarenos, который измѣняется сообразно съ бывшей принадлежностью процессіи къ тому или другому братству и присутствіемъ римской центуріи, на которую, имѣли право только нѣкоторые изъ нихъ. Въ случаѣ участія центурій, онѣ идутъ сейчасъ же вслѣдъ за „paso". Ихъ воинственный, но вмѣстѣ съ тѣмъ шутовской видъ, и переминаніе съ ноги на ногу подъ звуки музыки, въ то время, когда процессія останавливается передъ королевой, производитъ скорѣе смѣшное, чѣмъ торжественное впечатлѣніе.

Одежды нѣкоторыхъ изъ фигуръ до того богато расшиты золотомъ и щедро усыпаны жемчугомъ и каменьями, что,

Распятіе. Группа изъ дерева. Севильскія процессіи.

кажется, достаточно было бы реализировать ихъ однихъ, чтобы поправить истощенные финансы Испаніи.

Въ 7 часовъ вечера кончились дневныя процессіи, только въ 11 должны были начаться ночныя. Я воспользовался перерывомъ, чтобы пообѣдать и пойдти вечеромъ въ театръ.

Попалъ я на четырехъ или пяти-актную пьесу, изображающую послѣдніе дни Спасителя. Тутъ была и Богоматерь, и Марія Магдалина, апостолы и фарисеи, дѣти и воины, однимъ словомъ, всѣ дѣйствующія въ Новомъ Завѣтѣ лица, со всей обстановкой и традиціонными костюмами. — Іисуса Христа представлялъ благообразный юноша, съ лицомъ, похожимъ на тѣ изображенія Спасителя, которыя мы привыкли видѣть на картинахъ и образахъ, Марію Магдалину — какая-то красивая блондинка, точь въ точь Тиціановская Магдалина въ галлереѣ Питти, а Іуду взялъ бы за модель самъ Леонардо да-Винчи.

Вотъ открывается занавѣсъ, Христосъ благословляетъ дѣтей, разговариваетъ съ фарисеями; вотъ Тайная Вечеря, произносятся знаменитыя слова, положившія основаніе Таинству Причащенія, Іуда спрашиваетъ, не онъ ли предастъ Спасителя, получаетъ извѣстный отвѣтъ; вотъ Спаситель въ Геѳсиманскомъ саду, наконецъ, онъ же передъ судомъ Пилата. Затѣмъ Іуда, снѣдаемый угрызеніями совѣсти, тутъ же на сценѣ вѣшается и для пущей реальности высовываетъ языкъ и выразительно крякаетъ. Въ послѣднемъ актѣ на сценѣ появляются три креста, при чемъ распятые актеры опираются ногами на дощечку, съ руками привязанными веревками къ перекладинѣ креста.

Зрители принимаютъ въ представленіи самое живое участіе; съ негодованіемъ отзываются объ Іудѣ и Пилатѣ; нѣкоторыя женщины утираютъ слезы, а когда Христосъ, согнувшись подъ тяжестью креста, въ терновомъ вѣнкѣ, облитый кровью, сопутствуемый бьющими его воинами, переходитъ сцену — раздается истерическій плачъ.

Выходя изъ театра, я вновь наткнулся на процессію. На серебряной площадкѣ, освѣщенной тройнымъ рядомъ свѣчей

и золочеными фонарями, на двѣнадцати серебряныхъ столбикахъ — богатѣйшій балдахинъ, покрытый бархатомъ, шитымъ золотомъ; подъ балдахиномъ двѣ фигуры въ человѣческій ростъ: Богоматерь и святой Іоаннъ. Обѣ фигуры одѣты въ громадныя бархатныя мантіи, тоже шитыя золотомъ и жемчугомъ, такъ что, изъ-за шитья, бархата почти не видно. Конецъ мантіи Богородицы спадаетъ на землю; золотая корона, надѣтая у ней на головѣ, покрыта драгоцѣнными каменьями, въ рукахъ у ней кружевной платокъ и съ головы на спину падаютъ естественные волосы. По мѣрѣ того какъ подвигается „paso“, изъ толпы раздаются женскіе голоса, поющіе пѣсни во славу Богородицы, сотни женскихъ рукъ протягиваются съ ближайшихъ балконовъ, чтобы на пути успѣть поймать одну изъ кистей высокаго балдахина и, перекрестившись, набожно поцѣловать.

Ночью эти процессіи производятъ потрясающее впечатлѣніе: Nazarenos въ ихъ бѣлыхъ одеждахъ и остроконечныхъ шляпахъ кажутся какими-то привидѣніями; богато изукрашенныя фигуры почти ослѣпляютъ блескомъ каменьевъ и золота и, освѣщая все по пути, долго не теряются изъ вида, сопутствуемыя набожными молитвами, да гимнами...

Черезъ нѣсколько дней послѣ Свѣтлаго Воскресенья должна была начаться Feria — ярмарка, о которой давно уже провозглашали наклеенныя на всѣхъ углахъ города афиши, обѣщая всевозможныя увеселенія: ежедневные бои быковъ съ самыми знаменитыми матадорами Испаніи: Лагархито и Фраскуэло, и съ невиданнымъ еще по величинѣ и свирѣпости быками, — скачки, театры, танцы, пѣтушиные бои.

Что сказать о боѣ быковъ? Всѣмъ и всякому они извѣстны по описаніямъ. Все та же громадная Plaza de torros,

Богоматерь и ап. ІоаннЪ. Группа изЪ дерева.
Севильскія процессіи.

вмѣщающая двѣнадцать тысячъ человѣкъ, все та-же публика, жадная до кровавыхъ зрѣлищъ, начиная отъ прелестно разодѣтыхъ женщинъ, кончая стариками и дѣтьми, тѣ же блестящіе пикадоры, капеадоры и матадоры въ ихъ золотомъ расшитой курткѣ, точь въ точь какъ въ послѣднемъ актѣ Карменъ, наконецъ все тѣ же несчастные быки и лошади, которые ежегодно тысячами находятъ здѣсь смерть. Если бы не эти жертвы жестокой забавы, зрѣлище было бы дѣйствительно великолѣпно. — Блескъ и роскошь торреадоровъ по истинѣ сказочная, прелестныя разноцвѣтныя платья и бѣлыя мантильи севильянокъ еще болѣе выдѣляютъ ихъ красоту, вся торжественность обстановки невольно напоминаетъ средневѣковые турниры или римскіе бои гладіаторовъ. Но какая неровность шансовъ въ борьбѣ животнаго съ человѣкомъ! Какъ жалки эти несчастныя лошади, околѣвающія тутъ же въ предсмертныхъ судорогахъ и измученные пикадорами быки, съ которыхъ кровь течетъ ручьями!

Пѣтушиные бои не въ такомъ почетѣ; контингентъ посѣщающей ихъ публики больше изъ пролетаріата, высшій кругъ предпочитаетъ бой быковъ. Страстность, характеризующая испанцевъ, проявляется и здѣсь въ громадномъ количествѣ пари, которыя держатъ между собой зрители за того или другого пѣтуха. Доходятъ до того, что спорятъ о количествѣ ударовъ, которымъ побѣдитель докончитъ своего побѣжденнаго, ощипаннаго и ослѣпленнаго противника. Пари иногда достигаютъ ста и двухсотъ франковъ. — Шумъ, смѣхъ, торжество выигравшихъ, ругань проигравшихъ.

Цирки, театры и скачки представляютъ, очевидно второстепенный интересъ, но національные танцы!.. Для нихъ однихъ стоитъ ѣхать въ Севилью, на ярмарочную площадь на три дня феріи. — Интересное зрѣлище представляетъ эта площадь, особенно бульваръ, центръ ярмарки, самое оживленное ея мѣсто.

По обѣимъ его сторонамъ выстроенъ рядъ палатокъ, обращенныхъ къ нему лицевой стороной. Ихъ до двухсотъ. Всѣ онѣ убраны болѣе или менѣе роскошно зеленью и

цвѣтами. Во всю палатку коверъ, по бокамъ стулья, а въ противоположномъ ко входу углу — зеркала: подъ ними пьянино, арфа или гитара. Здѣсь увидите вы рядомъ палатку и буржуа и аристократа съ ихъ родными и знакомыми, сапожника и гранда, однимъ словомъ всю Севилью, которая перекочевала на площадь феріи и проводитъ здѣсь три дня съ ранняго утра до поздней ночи, отдаваясь полному веселью. Сюда приносятъ завтракъ и обѣдъ, здѣсь же поютъ и танцуютъ. Въ другой половинѣ палатки, отдѣленной отъ первой тяжелой занавѣсью, остаются мужчины и на ночь.

На самомъ видномъ мѣстѣ бульвара громадная палатка, разъ въ десять больше остальныхъ, полная народомъ, но не стоитъ у нея останавливаться — доносятся оттуда звуки простого кадриля и вальса. Лучше пойти посмотрѣть на эту маленькую двѣнадцатилѣтнюю дѣвочку, которая танцуетъ одна съ кастаньетами въ рукахъ: сколько въ ней граціи, сколько уже женственной прелести! Какъ ловко извивается ея маленькое тѣло! Какъ красивы движенія ея крошечныхъ ручекъ! Она остановилась у стула какого-то мальчугана, нагнувшись слегка, подняла свое коротенькое платьице, помахала имъ, потомъ выпрямилась, покачала головой и снова пустилась въ свою лихую пляску! Снова заходили ея маленькія ручки и ножки подъ веселые звуки гитары и пѣніе „фламенко“ и граціозно изгибалась ея милая фигура. — „Bien, muy bien“, кричатъ зрители.

Въ другой палаткѣ танцуетъ пара: красивый, рослый малый съ такой же красивой, но крошечной, какъ и всѣ андалузки, дѣвушкой; одинъ изъ гостей играетъ на гитарѣ, другіе хлопаютъ подъ тактъ въ ладоши. Лицо дѣвушки, оживленное движеніемъ, кажется еще красивѣе, ея глаза еще обворожительнѣе. Плотно обхватываетъ ея стройную талію простое черное платье.

А какъ изящно она танцуетъ! Сколько скрытой страсти, сколько огня въ ея гибкихъ движеніяхъ! То будто вся она, приближаясь, отдается своему „novias'у“, то, удаляясь, словно бѣжитъ, боясь искушенія... Послѣдній ударъ кастаньетъ, она

еще разъ изгибается, на мгновеніе замираетъ и подымая головку, гордо смотритъ на окружающихъ, будто приглашая собою полюбоваться. И дѣйствительно есть чѣмъ любоваться!

Въ третьей палаткѣ не видно танцующихъ; въ углу сидитъ дѣвушка и, аккомпанируя себѣ на арфѣ, поетъ одну изъ „cantos gitanos“. Ея маленькій и пріятный голосокъ привлекъ кучку народа. И кого только нѣтъ въ этой кучкѣ: торреадоръ пришедшій послѣ боя быковъ развлечься на ферію, почтенный гардъ сивиль, какой-то артистъ, восхищающійся болѣе всѣхъ и качающій въ тактъ головой, сухопарая англичанка, съ гидомъ въ рукахъ, вѣроятно говорящая про себя „very shocking“, да десятка два фланеровъ. Все это громко, не стѣсняясь, выражаетъ свое одобреніе или порицаніе; одни хвалятъ пѣніе, другіе любуются хорошенькимъ личикомъ поющей. На всей площади цѣлый день стоитъ гулъ отъ шума кастаньетъ, крика разносчиковъ, говора толпы, пѣнія и танцевъ. Только часамъ къ тремъ ночи засыпаетъ Севилья, чтобы проснуться на слѣдующій день съ новыми силами и вновь отдаться веселью.

Да, стоитъ посмотрѣть Севилью, эту ревнивую красавицу, которая, разъ забравъ въ руки скромнаго странника, долго его не выпускаетъ, щеголяя своими прелестями, да вѣдь не одна Севилья въ Андалузіи, — а Гренада съ ея Альгамброй, а Кордова съ ея мечетью, а всѣ эти маленькіе города и мѣстечки, съ поэтическими легендами о таинственныхъ любовныхъ похожденіяхъ, съ суевѣрными преданіями о жизни народныхъ героевъ, съ своеобразными нравами и обычаями! Такъ и хочется остаться здѣсь подольше, изучить это поближе, пожить самому этой жизнью, да поговорить когда-нибудь съ андалузской красавицей у рѣшетки ея „patio“....

Фольклоръ — музей народа, народной жизни, народныхъ традицій! Какая новая, славная мысль, какое живое дѣло! Его основалъ Максъ Эльскампъ, антверпенскій любитель, поэтъ, и довелъ до конца послѣ долгихъ и упорныхъ трудовъ и терпѣливыхъ исканій.

Новый, и первый въ своемъ родѣ, музей открытъ 18 августа 1907 года. Въ немъ нѣтъ ни роскоши, ни изящества, какъ нѣтъ роскоши и изящества въ народной жизни, настоящей и прошлой, которую онъ воплощаетъ такъ образно, но онъ правдиво и вѣрно объясняетъ внутренній бытъ этой жизни и—болѣе ярко и выпукло, чѣмъ любой многотомный историческій трудъ.

Вотъ, прежде всего, домашняя обстановка обыкновеннаго фламандскаго крестьянина: его домъ, мебель, кухня, посуда, принадлежности освѣщенія и отопленія, питья и ѣды, его лакомства, въ отвѣчающихъ представленіямъ народной фантазіи причудливыхъ формахъ: пряники — птицы, животныя, люди, святые, уроды изъ чернаго хлѣба, которыхъ въ Николинъ день, въ видѣ шутки, посылаютъ другъ другу любовники.

Вотъ его семейная жизнь: обрядности рожденія и крещенія, игрушки и дѣтскія игры, обрядности и обычаи брачные и брачные подарки: букеты, сердца, стихи для домовъ, гдѣ празднуется серебряная или золотая свадьба, дудки для кошачьяго концерта у домовъ людей, вступающихъ во второй бракъ, домашнія работы, одежда, головные уборы, мужскія и женскія украшенія, игры и развлеченія взрослыхъ.

А вотъ его смерть, и обряды и обычаи съ нею связанные: гробы, вѣнки, памятники, восковыя игрушки, которыя

кладутъ въ гроба умершихъ дѣтей, издѣлія изъ волосъ покойниковъ и обычаи поминальные.

Отъ личной и семейной жизни народа, музей переходитъ къ его гражданской дѣятельности и даетъ сначала представленіе объ ея общественной сторонѣ: о ремеслахъ, профессіяхъ, профессіональныхъ празднествахъ, школахъ, военной службѣ, выборахъ представителей, клубахъ, общественныхъ собраніяхъ и союзахъ; потомъ — о торговлѣ, администраціи и судѣ: о гиряхъ, вѣсахъ, клеймахъ, должностныхъ и оффиціальныхъ знакахъ, орудіяхъ преступленій; наконецъ—о религіи и о тѣсно съ нею связанныхъ колдовствѣ, магіи и хиромантіи: о молитвахъ, паломничествахъ съ ихъ принадлежностями, религіозныхъ процессіяхъ, ex-voto, предметахъ культа, гаданіяхъ, амулетахъ, талисманахъ и фетишахъ.

Заканчиваетъ музей народной наукой, литературой, театромъ, музыкой, пѣніемъ и искусствомъ, выставляя книги, инструменты, ноты, пѣсни, маріонетки, ярмарочныя представленія, картины, скульптуру, гравюру, керамику и предметы роскоши и художественнаго украшенія жилищъ.

Такимъ, приблизительно, образомъ Фольклоръ осуществляетъ свою высокую задачу, давая, несмотря на свои ограниченныя пока средства, даже туристу, незнакомому съ мѣстнымъ языкомъ и произведеніями духовнаго народнаго творчества, извѣстное представленіе о тѣхъ или другихъ свойствахъ и особенностяхъ фламандскаго народа.

Безспорно, напримѣръ, что во всѣхъ этихъ мелочахъ будничной, обыденной жизни фламандца, мы снова встрѣчаемся съ хорошо намъ извѣстнымъ типомъ веселаго участника кермесъ и попоекъ Тенирса, Боша и Брюгеля, который остался и до сихъ поръ, — на досугѣ конечно, — большимъ гулякой и отчаяннымъ любителемъ кутежей и пирушекъ. Этотъ исторически сложившійся у фламандцевъ культъ ѣды и попоекъ отразился, и на ихъ юморѣ — веселомъ, добродушномъ, но, быть можетъ именно поэтому, грубоватомъ и грязномъ, издавна направленномъ на вопросы удовлетворенія желудка, на его функціи и потребности.

Вы увидите эту излюбленную тему народнаго остроумія и въ музеѣ—въ дѣтскихъ игрушкахъ, пряникахъ, садовыхъ украшеніяхъ, играхъ для взрослыхъ (одна изъ нихъ, въ которой могли въ XVIII вѣкѣ принимать участіе только женщины, не поддается по своей реальности описанію). Получается такимъ образомъ впечатлѣніе, что у фламандцевъ почти совершенно отсутствуетъ тотъ легкій, игривый жанръ, который имѣетъ своимъ предметомъ отношенія половъ и культъ женщины, и который такъ распространенъ у многихъ другихъ національностей.

Безспорно, кажется, также и то, что музей выставляетъ намъ фламандца человѣкомъ болѣе суевѣрнымъ, чѣмъ религіознымъ, продолжающимъ, повидимому, и до настоящаго времени крѣпко вѣрить въ примѣты, дурной глазъ, талисманы (напримѣръ,—наемные (!) ex-voto для неимущихъ), то есть въ средства, ничего общаго съ религіей не имѣющія и какъ будто несовмѣстимыя съ несомнѣнно высокой фламандской культурой. Спрашивается, однако, не является ли эта особенность скорѣе общечеловѣческой, чѣмъ чисто фламандской, и присущей, къ тому же, не только низшимъ, но и высшимъ образованнымъ классамъ и другихъ національностей? И не объясняется ли она тѣмъ, что культура, вездѣ расшатывая сущность религіозныхъ убѣжденій и наивную форму христіанской обрядности, не можетъ еще пока совладать съ остатками обрядности языческой, болѣе давно и глубоко, хотя быть можетъ и менѣе сознательно, вкоренившейся въ человѣческую мысль?

Еще одна послѣдняя особенность, на которую тоже съ достаточною, повидимому, наглядностью указываетъ музей—это недостатокъ художественнаго вкуса въ громадномъ большинствѣ народныхъ издѣлій,—и это кажется тѣмъ менѣе понятнымъ, что фламандецъ воспитывался и росъ съ незапамятныхъ временъ въ такой обстановкѣ, которая у него, болѣе, чѣмъ у кого либо другого, должна была развить вкусъ тонкій и изящный. Вѣдь, одни изъ его предковъ,—крестоносцы видѣли великолѣпную роскошь Византіи, дру-

гіе — безумный блескъ и красоту пировъ, турниpовъ и праздничествъ бургундскихъ герцоговъ и фламандскихъ владѣтельныхъ графовъ, третьи — золотой вѣкъ фламандскаго генія: Ванъ-Эйка и Мемлинга, Рубенса и Ванъ-Дейка. Вѣдь и сами они, наконецъ, окружены незабвенною художественною памятью прошлаго! — И оно постоянно, и до сихъ поръ еще, воскрешаетъ передъ ними забытые идеалы прекраснаго, говоря о немъ въ чудной стройности готической церкви, въ живописной развалинѣ замка, въ уцѣлѣвшихъ воротахъ стариннаго дома, въ могилѣ рыцаря и статуѣ святого, въ рѣзьбѣ церковной скамьи и въ узорахъ священныхъ одеждъ! — Чѣмъ же тогда объясняются эти воплощенія народной творческой мысли въ неуклюжія формы, въ наивное содержаніе, въ грубые тона и кричащія краски? Не тѣмъ ли, быть можетъ, что музей намъ показываетъ, съ другой стороны, того же фламандца такимъ занятымъ, такимъ исключительно трудолюбивымъ землепашцемъ, скотоводомъ и особенно ремесленникомъ, — такимъ вѣчнымъ и страстнымъ борцомъ за свою независимость, свободу и право, что того спокойствія и досуга, которые необходимы въ его скромномъ быту для развитія и укрѣпленія хотя бы врожденныхъ художественныхъ наклонностей, у него всегда было мало или не было вовсе? Но все это простыя догадки, основанныя на мимолетномъ, а, быть можетъ и ошибочномъ впечатлѣніи туриста.

Вѣрно только одно. Музей спасъ отъ забвенія память о народѣ, спасъ все то, что отражаетъ въ себѣ смыслъ его жизни, что онъ любитъ и чѣмъ дорожитъ: его стремленія, обычаи, вѣру, легенды и преданія — этотъ живой и неизсякаемый источникъ вдохновеннаго творчества. Вѣрно также и то, что музей близокъ народу, ближе чѣмъ сокровища ему чуждаго, хотя и болѣе совершеннаго, искусства, что, по безсмертному выраженію поэта, „къ нему не зарастетъ народная тропа“.

Нынѣшнимъ лѣтомъ, (1907) въ Парижѣ, одинъ изъ великолѣпныхъ монастырей на rue de Varennes, въ самомъ центрѣ города, отобранный правительствомъ у какой то конгрегаціи, и живописно расположенный среди громаднаго вѣкового сада, полнаго дивныхъ остатковъ старины, сдавался безъ всякаго разбора, подъ квартиры частныхъ лицъ. Сдавались одновременно и находящіяся при немъ церковь и капелла, по 500 фр. въ годъ каждая. Послѣдняя восхитительна. На ея высокихъ стѣнахъ, облицованныхъ зеленымъ и коричневымъ мраморомъ, еще красуются медальоны и барельефы съ священными изображеніями; цѣлъ ея алтарь съ его стертыми отъ набожныхъ преклоненій ступенями, цѣлы и чудныя росписныя стекла въ ея готическихъ окнахъ, сквозь которыя по прежнему льется на ея каменный полъ мягкій, задумчивый, мистическій свѣтъ. Но его лучамъ не суждено уже скользить по наклоненнымъ, при звукахъ священныхъ пѣснопѣній, фигурамъ молящихся. Капелла нанята однимъ изъ нашихъ извѣстныхъ художниковъ-любителей, проживающимъ постоянно въ Парижѣ, и предназначена для его роскошныхъ пріемовъ, на которые собирается зимой весь великосвѣтскій и артистическій Парижъ.

Отнынѣ разноцвѣтныя стекла капеллы будутъ залиты электричествомъ, на ея стѣнахъ будутъ висѣть великолѣпныя картины и предметы искусства; роскошные ковры покроютъ ея суровый каменный полъ и мягкая, удобная мебель будетъ ласково манить посѣтителей цвѣтными переливами своихъ потертыхъ отъ времени тканей. А подъ ея высокими сводами, вмѣсто вдохновенныхъ молитвъ, вмѣсто „Dies irae“ и „Credo“, будутъ раздаваться упоитель-

ные звуки чарующихъ романсовъ и вальсовъ и опьяняющій напѣвъ матшиша...

Церковь, съ ней рядомъ стоящую, предположено сдать подъ театръ двумъ заѣзжимъ русскимъ артистамъ, замышляющимъ осуществить въ Парижѣ какое-то грандіозное и шаткое предпріятіе.

Въ третьей церкви въ Монмартрѣ и теперь уже даются синематографическія представленія.

Хорошо ли, однако, наглядно показывать свое презрѣніе къ тѣмъ дорогимъ заблужденіямъ, которыя уже двѣ тысячи лѣтъ волнуютъ человѣчество и не опасно ли такъ безжалостно ихъ разрушать и навлекать на себя ненависть и злобу, которыя легко было бы избѣгнуть, только низко поклонившись всему тому, что сжигаешь?

Avec Privilége du Roy.

Очарованіе сказочной поэзіи.

Дремучіе лѣса изъ столѣтнихъ дубовъ, каштановъ, орѣшниковъ, сосенъ и елей, дико растущихъ лавровъ и чинаръ. Мятежныя, „косматыя“ рѣки между гранитными глыбами. Мшистыя скалы съ бѣгущими по ихъ каменной груди тропами. Бездонныя пропасти. Ущелья, тѣснины, — громады тѣснинъ. Цѣпи горъ-великановъ въ вѣчно-бѣлыхъ „чалмахъ“. Надъ серебристой струей водопада, — плоскія крыши аула.

Это современная Грузія.

Та-же дивная природа въ томъ же контрастѣ цвѣтовъ, изумруднаго лѣса, порфировыхъ скалъ, бѣлоснѣжныхъ шатровъ и лазури небеснаго свода. — На вершинахъ отвѣсныхъ утесовъ, — то зубцы молчаливаго замка, то развалины башни сѣдой, то старинныя стѣны увѣнчанной куполомъ церкви — „рѣющій въ небѣ ковчегъ“.

Это древняя Грузія, — Грузія двухъ тысячелѣтій... и какъ отъ нея мало осталось!

Рушатся башни, сторожившія зорко лихіе набѣги. Гибнутъ могучіе замки. Въ долинѣ Ріона, въ развалинахъ храма Побѣдоносца-Георгія, чудные фризы и окаймленныя каменнымъ кружевомъ плиты вросли въ землю и обвиты плющемъ. Въ глухой чащѣ лѣсной, у Ликани, — останки часовни съ слѣдами фресокъ на стѣнахъ, съ истлѣвшими костями въ открытыхъ гробахъ...

А вѣдь здѣсь, въ этихъ заброшенныхъ стѣнахъ, доблестно прожилъ народъ боевой.

Феодальный, романтическій строй, съ его свѣтлыми идеалами, возвышенной любовью, культомъ женщины и рыцарской честью. Вѣковая борьба за свободу и вольность. Гор-

Военно-Грузинская дорога. Анаурѣ. Церковь V вѣка.

дое паденіе въ ореолѣ лучезарной исторіи, въ громкой славѣ героевъ, увѣнчанныхъ побѣдными лаврами. — Благородная страна! Послѣ долгихъ столѣтій кровавой и безплодной борьбы не должна погибать ея тревожная память. Пусть она свято хранится на ея грозныхъ утесахъ, надъ потоками бурными, за суровыми стѣнами угрюмыхъ развалинъ, — также свято и бережно, какъ въ ея старыхъ преданіяхъ, какъ въ смѣломъ кличѣ привѣта:

— „Гамарджвеба батано“ — желаю тебѣ побѣды, господинъ!

— „Гагимарджвесь“, — да будетъ побѣда и съ тобой!

Это было лѣтъ двадцать пять тому назадъ...

Я тогда странствовалъ по Индіи и, послѣ труднѣйшаго перехода, избралъ стоянкой одну цингалезскую деревушку, знаменитую великолѣпными развалинами нѣкогда величественнаго храма. Отъ него уцѣлѣли опрокинутыя временемъ каменныя плиты съ изображеніями священныхъ животныхъ, остатки капителей и фризовъ, да нѣсколько сотенъ колоннъ, сплошь покрытыхъ густолиственной зеленью. Гибкія ліаны, съ мелькавшими въ нихъ красочными пятнами цвѣтовъ, любовно обвивали ихъ сѣрые стволы, взвивались по нимъ до верху, воздушною бахромою съ нихъ падали на землю, разсыпались по землѣ быстро бѣгущими зелеными струйками и снова взвивались, снова падали въ неудержимомъ порывѣ никогда не угасающаго творчества.

Настала чудная тропическая ночь. Зажглись звѣзды на небѣ, вся задрожала таинственная джонгля миріадами разгорающихся жизней. И, словно затмевая недосягаемые свѣточи заоблачныхъ міровъ, всѣ эти крошечныя жизни внезапно озарили спустившійся на землю непроницаемый мракъ своимъ трепещущимъ сіяніемъ. Подъ лазоревымъ небомъ, подъ покровомъ этой чарующей ночи наступалъ для природы торжественный праздникъ любви и обновленія. Засверкала изумрудная джонгля, благоухая своимъ дразнящимъ ароматомъ; въ серебристыхъ переливахъ мерцающаго свѣта, ожили старыя развалины... Это была волшебная плѣнительная сказка, свѣтлый гимнъ вновь зарождающейся жизни, гимнъ загадочной вѣчности сквозь земныя рыданья...

Такъ мечталъ я, любуясь, на верандѣ моего заросшаго ліанами домика, отдѣленнаго отъ джонгли одной лишь узкой,

мимо пробѣгавшей дорогой... И вдругъ я вздрогнулъ и обернулся. За мною призрачнымъ видѣньемъ стояла стройная и смуглая красавица, вся въ ожерельяхъ и запястьяхъ, унизанная бусами и кольцами, словно индусская богиня, въ убранствѣ щедрыми дарами вѣры и мольбы. Темная одноцвѣтная ткань обвивала ея станъ и, подымаясь на плечо, закрывала ей часть груди и спины; вся эта ткань была осыпана серебряными блестками. — Граціознымъ мановеніемъ вѣера, также темнаго, также осыпаннаго блестками, богиня звала меня къ себѣ. И при каждомъ движеніи ея стройнаго стана, она вся мерцала и горѣла, какъ звѣзды на небѣ, какъ на землѣ сверкающая жизнь...

Мой слуга бенгаліецъ, съ которымъ я проѣхалъ всю Индію, не предупредивъ меня, привелъ ее ко мнѣ, желая угодить молодому саибу...

ПРИМѢЧАНІЯ

Примѣчанія

1 — 2. Матеріалами для настоящей статьи послужили какъ всѣ перечисленные въ примѣчаніяхъ источники, такъ и свѣдѣнія, сообщенныя мнѣ А. А. Горяиновой и ея братомъ княземъ А. А. Прозоровскимъ-Голицынымъ, правнукомъ основателя Зубриловки, любезно предоставившимъ въ мое распоряженіе всѣ снятыя до погрома имѣнія фотографіи.

По удостовѣренію А. А. Горяиновой, урожденной княжной Прозоровской-Голицыной, Зубриловка была куплена въ 90-хъ годахъ позапрошлаго столѣтія. Согласно же примѣчаніямъ Я. Грота къ сочиненіямъ Державина, изд. Имп. Ак. Наукъ 1864 — 1883 (Осень во время осады Очакова, т. I, стр. 223), жена Сергѣя Федоровича уже жила въ Зубриловкѣ, когда ея мужъ въ 1788 году сражался подъ Очаковымъ (Тогда же, между прочимъ, ее довольно часто навѣщалъ и Державинъ съ женой). — Поэтому покупка Зубриловки отнесена мной къ 80-мъ годамъ.

3. Воспоминанія Ф. Вигеля. Москва. 1864 — 1866, ч. 2, стр. 79. Вигель, передавая, что постройка Зубриловки была дѣломъ „солдатскихъ рукъ", не называетъ имени архитектора, ими руководившаго, но имъ ни въ коемъ случаѣ не могъ быть Растрелли, которому въ семьѣ Голицыныхъ эта постройка приписывалась.

4. Словарь достопамятныхъ людей Бантышъ-Каменскаго. Москва. 1836, ч. 2, стр. 93 — 97. Записки Л. Энгельгардта. М. 1867.

5. Словарь Бантышъ-Каменскаго, тамъ же. — Родъ князей Голицыныхъ, сост. кн. Н. Голицынъ. Спб. 1892, т. I, стр. 160.

6. Бумаги кн. С. Ф. Голицына. Русскій Архивъ, изд. П. Бартеневымъ. 1876, т. 6, стр. 130 — 160. То обстоятельство, что Голицынъ могъ временно командовать въ то время Преображенскимъ полкомъ, выводится мной изъ письма Растопчина отъ 24 дек. 1796 г. о вызовѣ его въ Петербургъ (стр. 144) и изъ переданнаго ему Александромъ Павловичемъ приказа Павла I, отъ 10 августа 1797 г., о сдачѣ полка старшему въ чинѣ генералъ-маіору, барону Аракчееву (стр. 149).

7. Сборникъ статей, читанныхъ въ Имп. Ак. Наукъ. Я. Гротъ. Дополн. извѣстія о Крыловѣ, т. VI, стр. 32. Отсюда мной приведены

какъ подробности о переѣздѣ князя въ Казацкое, такъ и анекдоты о Крыловѣ, которые съ нѣкоторыми варіантами передаются и семьей Голицыныхъ.

8. Бумаги кн. Голицына. Русскій Архивъ 1876, т. 6, стр. 144 — 146. Архивъ князя Воронцова, кн. VIII, стр. 189; Имп. Павелъ I, Н. Шильдера, Спб. 1901, стр. 407.

9. Бумаги кн. Голицына. Русск. Арх. 1876, т. 6, стр. 129; — Рус. портреты. Вел. Кн. Николая Михаиловича, № 58.

10. Воспоминанія Ф. Вигеля, ч. 1, стр. 129, 130. Въ русскихъ портретахъ, изд. Вел. Кн. Николая Михаиловича (№ 58), есть описаніе личности Голицына, тоже заимствованное у Вигеля, но дополненное другими свѣдѣніями, нѣсколько противорѣчащими указаніямъ послѣдняго на „неимовѣрное благородство" князя. „Слабости вѣка", говорится въ этомъ изданіи про Голицына: „ему были не чужды, онъ не прочь былъ пріумножить свои богатства средствами въ духѣ того времени. Въ 1786 году, когда у вельможъ явилась мода просить земли въ Саратовскомъ Намѣстничествѣ, и онъ просилъ Потемкина „яко благодѣтеля, всѣхъ оной награждающаго, пошарить по планамъ и побольше и получше ему отвести, коли можно съ рыбными ловлями, ибо, по болѣзни своей, сдѣлалъ обѣщаніе по постамъ не ѣсть мяса, то слѣдственно, только долженъ буду ѣсть, коли своей не будетъ рыбы, одинъ только хлѣбъ".

11. Матеріалы для родословной росписи кн. Голицыныхъ, собр. кн. Н. Голицынъ. Кіевъ. 1880, стр. 176.

12. Соч. Державина, съ прим. Я. Грота. Спб. 1865, т. II, стр. 199.

13. Воспоминанія Ф. Вигеля, ч. 1, стр. 131; ч. 4, стр. 96.

14. Въ родословной Голицыныхъ, Варвара Васильевна названа, между прочимъ, и громкимъ именемъ „писательницы". Оказывается, однако, что вся ея дѣятельность на литературномъ поприщѣ, если не считать, что она покровительствовала Рылѣеву и Крылову и иногда собирала у себя артистовъ и писателей, сводится къ переводу французской повѣсти: „Les égarements de l'amour, par M-me*** (Imbert)", которую она издала, съ посвященіемъ мужу, въ Тамбовѣ, въ 1790 году, подъ названіемъ „Заблужденія отъ любви или письма отъ Фанеліи и Мильфорта" (Сопиковъ, № 4136, Смирдинъ, № 8815 и Дамск. журн. Макарова 1830, ч. 29, стр. 193).

15. Сборникъ статей Имп. Ак. Наукъ, т. VI, стр. 34. Я. Грота. Дополнительныя извѣстія о Крыловѣ.

16. Воспоминанія Ф. Вигеля, ч. 2, стр. 80.

17. Словарь достопамятныхъ людей Бантышъ-Каменскаго, ч. 2, стр. 96. — Бумаги князя С. Ф. Голицына. Русск. Арх. 1876, т. 6, стр. 129.

18. Родъ князей Голицыныхъ, сост. кн. Н. Голицынъ. Спб. 1892, т. I, стр. 181. — Воспоминанія Ф. Вигеля, ч. 4, стр. 15, 97 и 108.

19. Воспоминанія Ф. Вигеля, ч. 2, стр. 80 и ч. 4, стр. 17.

20. Сочиненія Державина, съ прим. Я. Грота, т. II, стр. 258. (Горы).

21. Воспоминанія Ф. Вигеля, ч. 1, стр. 134.

22. Фогель фонъ Фогельштейнъ, Христіанъ, Дрезденскій королевскій живописецъ, проведшій четыре года съ 1808 по 1812 г. въ Петербургѣ и написавшій довольно много портретовъ съ Петербургской знати и съ жившихъ тамъ въ то время иностранцевъ, между прочимъ, съ французскаго посла Коленкура и съ графа де-Местра. Избранъ въ 1833 году Академіей въ почетные вольные общники (Петровъ. Сборн. матеріаловъ Имп. Ак. Худ., ч. 2, стр. 302).

23. Соч. Державина, съ прим. Я. Грота, т. II, стр. 202. (На бракъ графини Литты).

24. Риттъ, А. Учился въ Академіи Художествъ, а потомъ въ Парижѣ у Vincent. Признанъ въ 1797 году академикомъ „по представленнымъ при письмѣ разныхъ трудовъ его миніатюрнымъ работамъ“ (Петровъ, ч. I, стр. 365). Написалъ нѣсколько картинъ и множество портретовъ-миніатюръ: Александра I, Бренна, Дюлонъ, Елисаветы Алексѣевны, А. Нарышкина и др. (Ровинскій. Сл. русск. грав., стр. 729). Умеръ до 1800 года.

25. Рокштуль, Эрнестъ-Алоизій-Петръ (1764 — 1824), живописецъ-миніатюристъ; въ 1814 году — академикъ.

26. Тангерманъ — миніатюристъ; принятъ Академіей въ 1806 году въ „назначенные по живописи портретной миніатюрной“. (Петровъ, ч. I, стр. 484).

27. Токке, Людвигъ, извѣстный французскій живописецъ (1695 — 1772). Работалъ въ Петербургѣ въ 1757 — 1759 годахъ; написалъ портреты гр. М. И. Воронцова, Елисаветы Петровны, Разумовскаго, Чернышева и др. (Ровинскій. Словарь русскихъ граверовъ, стр. 743).

28. Портретъ подписной и датированный: „Левицкій 1779“, — былъ испорченъ реставраціей.

29. Вуаль младшій, Генрихъ. Въ 1780 г. пріѣхалъ въ Петербургъ и поступилъ на службу къ Цесаревичу Павлу Петровичу, котораго впослѣдствіи сопровождалъ въ его поѣздкѣ за границу. Въ томъ же году былъ сдѣланъ придворнымъ художникомъ, а въ 1788 „назначеннымъ“ въ академики за писаніе портретовъ. Въ 1802 уѣхалъ въ Парижъ. Написалъ очень много портретовъ, которыхъ часто подписывалъ. (Два портретиста XVIII вѣка. Бар. Н. Врангель. Русск. Старина 1907. Мартъ).

30. Молинари, Александръ (1772 — 1831). Русско-польскій художникъ-портретистъ. Авторъ многочисленныхъ портретовъ масломъ и

акварелью. По авторитетному мнѣнію барона Н. Н. Врангеля, воспроизводимый нами портретъ „Жидовочки“ принадлежитъ его кисти.

31. Изъ портретовъ сохранились случайно только тѣ, которые были привезены для портретной выставки въ Таврическомъ Дворцѣ, а именно: портретъ Бестужева-Рюмина — Токке, портретъ А. А. Голицыной, урожд. Прозоровской — Фогеля и портретъ М. И. Волконскаго. Что же касается до миніатюръ, то всѣ онѣ были еще до погрома перевезены княземъ А. А. Прозоровскимъ-Голицынымъ въ Петербургъ, но здѣсь же украдены изъ его письменнаго стола и распроданы различнымъ антикваріямъ. Большинство изъ этихъ миніатюръ (40 съ лишнимъ) были, затѣмъ, случайно пріобрѣтены Вел. Кн. Николаемъ Михаиловичемъ, который, узнавъ, что онѣ были похищены у Голицына, предложилъ ему ихъ вернуть. Предложеніе это было княземъ отклонено. Какъ всѣ эти миніатюры, такъ и многія другія — завѣщаны Великимъ Княземъ Музею Имп. Александра III.

32. Стихотворенія Жуковскаго. Спб. 1849, т. 2, стр. 161.

33. Записки Вигеля. Ч. 1, стр. 180.

34. Императоръ Александръ I. — Н. Шильдеръ. Спб. 1897, т. I, стр. 54.

35. Записки Чичагова. Русская Старина 1886, № 6, стр. 470.

36. Дубровинъ. Русская жизнь въ началѣ XIX столѣтія. Русская Старина 1899, январь, стр. 19.

37. Сынъ Отечества 1812, № 1.

38. N. Tourguéneff. La Russie et les Russes. Paris. 1847. T. I, p. 519.

39. Рѣчь идетъ о третьей выставкѣ кружка любителей русскихъ изящныхъ изданій, для каталога которой настоящая статья служила предисловіемъ. Выставка состояла изъ рисунковъ, гравюръ и литографій, иллюстрирующихъ русскую жизнь въ эпоху Отечественной войны, была открыта въ Мартѣ 1912 года и продолжалась около мѣсяца.

40. Старое житье. М. Пыляевъ. Спб. 1897, стр. 188.

41. Письма русскаго путешественника. Карамзинъ.

42. Картинки русскаго быта въ старину. Изъ записокъ Сушкова Раутъ, стр. 463.

43. Воспоминанія О. Пржецлавскаго. Русская Старина 1874, № 12, стр. 465.

44. Домашніе памятники Левшина. Русская Старина 1873, № 12, т. VIII, стр. 844. — Воспоминанія Бутенева. Русскій Архивъ 1881, кн. III.

45. Воспоминанія графини Блудовой. Заря. 1872, № 1, стр. 138.

46. Прогулка по Москвѣ. Русскій Архивъ 1869, т. II, стр. 1203.

47. Записки графа Ѳ. Толстого. Русская Старина 1873. № 2, стр. 126.

48. Старое житье. М. Пыляевъ. Спб. 1897, стр. 195.

49. Сынъ Отечества 1813, VIII, стр. 90. — Отечественная война. II. Русская карикатура, стр. 47.

50. Отечественная война. II. Русская карикатура.

Лучшимъ, и наиболѣе полнымъ, источникомъ, для желающихъ изучить политическую и бытовую жизнь Россіи въ Александровское время, мнѣ представляется замѣчательное изслѣдованіе Дубровина: „Русская жизнь въ началѣ XIX столѣтія", помѣщенное въ Русской Старинѣ за 1898 и 1899 года.

51. Engelbert Wichelhausen. Züge zu einem Gemälde von Moskwa. Berlin. 1803. — Вейсъ. Внѣшній бытъ народовъ. М. 1879 г., ч. 2, стр. 408.

52. Московскій Меркурій 1803 — 1804 г., стр. 181 — 188.

53. Московскій Телеграфъ 1831 г., стр. 257.

54. Литературные Листки 1824 г., изд. Ѳ. Булгаринымъ, ч. VI, стр. 1 — 11.

55. Прибавленіе къ Московскому Телеграфу 1825 г., ч. 1, стр. 17—24.

56. Дамскій Журналъ, изд. кн. Шаликовымъ 1828 г., № 12.

57. Московскій Меркурій 1803 — 1804 г. Августъ, стр. 206.

58. Тамъ же, стр. 212 и 213.

59. Тамъ же, Іюль и Августъ, стр. 64 и 135.

60. Разсказы бабушки. Изъ воспоминаній пяти поколѣній. Записанные ея внукомъ Д. Благово. СПБ. изд. Суворина 1883 г., стр. 225.

61. Архивъ кн. Воронцова. Кн. 35. М. 1889 г. стр. 413. Въ письмѣ отъ 27 Октября 1803 г., извѣстный преображенецъ Маринъ уговариваетъ Воронцова пойти на балъ къ Кутайсову посмотрѣть, какъ графиня Марія Зубова, жена Валеріана, будетъ танцовать шаль.

62. М. Ф. Уварова, рожд. Любомірская, была замужемъ за графомъ Зубовымъ, графомъ Потоцкимъ и Уваровымъ. Портретъ находится у Ю. В. Уварова въ С.-Петербургѣ.

63. Марія Антоновна Нарышкина, рожд. княжна Четвертинская. 1779 — 1854. Въ собраніи Великаго Князя Николая Михаиловича.

64. Софія Владиміровна Панина, рожд. графиня Орлова. 1774 — 1844. Съ портрета, принадлежащаго М. А. Мещерской. С. Дугино. Смоленской губерніи.

65. Софія Петровна Апраксина, рожд. графиня Толстая. 1802 — 1886. Портретъ находится у А. М. Апраксиной. Онъ воспроизведенъ въ изданіи Великаго Князя Николая Михаиловича „Русскіе портреты", т. III, вып. 4, № 39.

66. Графиня Марина Дмитріевна Гурьева, рожд. Нарышкина, дочь Маріи Антоновны Нарышкиной. 1798 — 1871. Портретъ написанъ въ началѣ 20-хъ годовъ неизвѣстнымъ художникомъ, воспроизведенъ въ изданіи Великаго Князя Николая Михаиловича, т. III. Собственность Е. А. Нарышкиной.

67. Московскій Меркурій. Январь и Май 1803 г., стр. 76 и 143.

68. Въ виду того, что описаніе женскихъ украшеній и драгоцѣнностей Александровскаго времени составляло предметъ, помѣщеннаго въ томъ же выпускѣ Старыхъ Годовъ особаго изслѣдованія, я въ настоящей статьѣ ограничился лишь самыми краткими на нихъ указаніями.

69. E. Wichelhausen. Züge zu einem Gemälde von Moskwa. 1803. Вейсъ. Внѣшній бытъ народовъ. М. 1879, ч. 2, стр. 407.

70. Московскій Меркурій. 1803—1804 г., Августъ, стр. 206.

71. Тамъ же. Іюль, стр. 66.

72. Разсказы бабушки, стр. 142, 143.

73. Тамъ же, стр. 225 и 387.

74. Корсеты, замѣнявшіе собою прежнія „брассьеры“, были вновь введены въ моду въ 1810 году.

75. Московскій Телеграфъ 1824 г. стр. 116.

76. Литературные Листки 1824 г., ч. 1, стр. 32.

77. Разсказы бабушки, стр. 387.

78. Литературные Листки 1824 г., ч. 4, стр. 125.

79. Разсказы бабушки, стр. 149 и 224. Пыляевъ. Замѣчательные чудаки и оригиналы. СПБ. 1898 г., стр. 287.

80. Разсказы бабушки, стр. 116 и 299.

81. Пыляевъ. Замѣчательные чудаки. Спб. 1898 г., стр. 287. Старые Годы. Мартъ 1908 г. Разоренное гнѣздо.

Кромѣ перечисленныхъ источниковъ, мною заимствованы разныя свѣдѣнія еще изъ слѣдующихъ модныхъ журналовъ и книгъ И. П. Библіотеки и собраній: князя В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова и Н. К. Синягина: Журналъ Пріятнаго Чтенія 1802—1804; Осенніе Вечера 1803; Другъ Просвѣщенія 1804—1806; Журналъ для Милыхъ на 1804 г.; Дамскій Журналъ, изд. М. Марковымъ. М. 1806; Модный Вѣстникъ на 1816 г., изд. П. Зубовымъ; Всеобщій Модный Журналъ. М. 1817; Дамскій Журналъ, изд. кн. Шаликовымъ. 1823—1833; Сѣверная Пчела на 1825 г.; Модный Магазинъ 1871 г. №№ 4 и 6; Пыляевъ, Старое Житье, Старый Петербургъ и Старая Москва; v. Boehn: Die Mode im XIX Jahrhundert; Octave Uzanne. La française du siècle и др. — Помѣщенные въ настоящей статьѣ портреты русскихъ женщинъ воспроизведены съ фотографій, принадлежащихъ Великому Князю Николаю Михаиловичу.

82. Ограничивая мою замѣтку только той эпохой, къ которой относятся описываемые мною французскіе и русскіе вѣера, т. е. XVII и XVIII вѣками, я укажу, изъ спеціальныхъ, и наиболѣе основательныхъ, въ области вѣера изслѣдованій, на книгу Георга Буса „Der Fächer“ 1904 г. Этотъ трудъ содержитъ всю исторію эволюціи вѣера отъ вѣтви райскаго дерева до изумительной безвкусицы современнаго нѣмецкаго производства и даетъ наглядное понятіе о томъ, какимъ былъ вѣеръ

въ до-историческія и историческія времена и какимъ онъ отнюдь теперь быть не долженъ у людей, обладающихъ самымъ элементарнымъ эстетическимъ вкусомъ и пониманіемъ. Изъ другихъ источниковъ отмѣчу: „Blondel. Histoire des éventails“ 1875; „Uzanne. L'éventail“ 1882 (бессодержательная болтовня); „L'art ancien à l'exposition belge“ 1882; „Maze-Sencier. Le livre des collectionneurs“ 1885; Fraipont. L'art de composer l'évantail“; „Rhead. History of the fan“ 1909; Покровскій. Щеголиха въ сатирической литературѣ XVIII вѣка, 1903 и т. д.

83. Приведенными, и совершенно случайно избранными мною изъ разныхъ источниковъ, примѣрами не исчерпываются, конечно, всѣ способы передачи движеніемъ вѣера мыслей и чувствъ; ихъ насчитывается болѣе ста. Вотъ еще нѣкоторые изъ нихъ. Да — открытый вѣеръ у правой щеки; нѣтъ — у лѣвой; готовность выслушать признаніе — медленное разворачиваніе вѣера; назначеніе свиданія въ одинъ изъ дней недѣли — указаніе на одинъ изъ первыхъ семи его листиковъ и т. д. (Maze-Sencier, Покровскій и др.).

84. Blondel. Histoire des éventails, стр. 81.

85. Тамъ же, стр. 68. Der Fächer, стр. 88. Первая извѣстная поэма, вдохновленная вѣеромъ, была напечатана въ 1572 году въ „Bergerie. René Billau“ (Uzanne, стр. 54). Влюбленный пастухъ, заставъ трехъ нимфъ, сидѣвшихъ подъ деревомъ, подноситъ имъ три султана изъ перьевъ и влагаетъ въ нихъ любовные стихи.

86. Этотъ вѣеръ подробно описанъ въ Gazette des Beaux-Arts. 1860, т. VI.

87. Изъ Галлереи Драгоцѣнностей, благодаря любезности директора Эрмитажа и консерватора этой галереи барона А. Е. Фелькерзама, я воспроизвелъ самые лучшіе и интересные вѣера. Барону Фелькерзаму я также обязанъ указаніемъ на клеймо ювелира Адора на одномъ изъ русскихъ вѣеровъ.

88. Кольберъ всячески поощрялъ кружевное производство. Первый французскій вѣеръ изъ кружевъ относится къ 1670 году. (Blondel, Buss и др.).

89. Favart. Théâtre complet 1763 — 1772. Ninette à la cour.

90. Guillaume, Julien, Simon, Robert.

91. Arsène Houssaye. L'art français au XVIII-e s., стр. 201.

92. Goncourt. L'art du XVIII-e siècle, стр. 237.

93. Blondel. Histoire des éventails, стр. 117.

94. Считаю не безынтереснымъ привести для собирателей вѣеровъ нѣсколько спасенныхъ отъ забвенія именъ иностранныхъ художниковъ, занимавшихся въ XVII и XVIII вѣкахъ вѣерною живописью, и мастеровъ, исполнявшихъ оправы вѣеровъ. Заимствую эти свѣдѣнія, главнымъ образомъ, у Maze-Sencier. Живописцы вѣера: Arevalo Jean-Cano XVII в.;

Bruyninx Daniel (1734 — 1780); Cahaigne 1766; Carré (г-жа) XVIII в.; Desameaux Charles, подписывавшійся de Hames, de Hantes 1680; Despares Claude 1680; Doré (г-жа) XVIII в.; Guillot Jacques 1680; Joucy Jacques 1680; Klingstedt 1657 — 1734, прозванный Рафаэлемъ табакерокъ; Langlois 1690; Legrand Pierre 1663; Méré XVIII в., пользовавшійся особенною извѣстностью; Onkruit Théodore 1660; Pichard 1769; Voiriot братья 1639 — 1679; Xavéry Francis 1763. Вѣрные мастера 70-хъ годовъ XVIII вѣка: Bizet, Boquet, Chevalier, Daniel, Josse, Hébert, Martin, Race, Vérité.

95. Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царей. М. 1895, стр. 700.

96. Древности Россійскаго Государства. Отд. V, стр. 103.

97. „Червчаты" — „красные", „лалы" и „яхонты червчаты" — рубины; „багрецъ" — особый родъ сукна; „турское" — турецкое; „басменное" — тисненное; „нагалище" — влагалище. (П. Савваитовъ. Описаніе старинныхъ русскихъ утварей. 1896).

98. Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царей, стр. 273.

99. Котошихинъ. О Россіи въ царствованіе Алексѣя Михаиловича, стр. 44; Забѣлинъ. Домашній бытъ русскихъ царицъ, стр. 2 и 214.

100. Иконниковъ. Русская женщина наканунѣ реформы Петра, стр. 32.

101. Дневникъ Берхгольца. т. II, стр. 102; Иконниковъ. Русская женщина наканунѣ реформы Петра, стр. 71.

102. Щербатовъ. О повреждениі нравовъ въ Россіи. „Рус. Старина" 1870 — 1871.

103. Бартеневъ. XVIII вѣкъ, т. III, стр. 71.

104. Vandal. Louis XV et Elisabeth de Russie, стр. 178.

105. Фелькерзамъ, бар. Описи серебра Двора Е. И. В. т. I.

106. Dussieux. Les artistes français à l'étranger.

Изъ иностранныхъ художниковъ, принимавшихъ участіе въ живописи вѣера, мнѣ извѣстенъ только одинъ Фердинандъ Мейсъ; онъ между прочимъ, поднесъ Императрицѣ Маріи Ѳеодоровнѣ вѣеръ своей работы, съ портретомъ Павла (Fournier Salovèze. Les artistes oubliés, 1902). Мейсъ, даровитый диллетантъ, поэтъ и художникъ, поселился въ Россіи въ 1790 году и прожилъ тамъ около 17 лѣтъ; писалъ портреты и миніатюры. (Врангель, бар. Очерки по исторіи миніатюры въ Россіи. „Старые Годы", октябрь, 1909).

107. Трутень, изд. 3-е Ефремова, стр. 111, 256; Покровскій, стр. 41.

108. Собесѣдникъ любителей россійскаго слова, 1783, стр. 11, 19.

109. Трутень, прил. № 19; Покровскій, стр. 58.

110. „Вольность поведенія женщины", говоритъ Покровскій: „страстнаго и увлекательнаго, порождавшагося условіями тогдашняго образованія и воспитанія, была естественнымъ протестомъ противъ рабства бывшей тюремной жизни". — Невольно, однако, возникаетъ вопросъ,

почему эта чрезмѣрная распущенность нравовъ русской женщины обнаружилась такъ ярко и выпукло только въ концѣ второй половины XVIII вѣка? И не способствовало ли еще болѣе такой, дѣйствительно, изумительной въ ея исторической жизни реакціи послѣдовательное, въ продолженіе 70 лѣтъ, занятіе россійскаго Престола исключительно женщинами, нравы которыхъ къ тому же были, какъ извѣстно, весьма далеки отъ монашескихъ?

111. Сочиненія Имп. Екатерины II, подъ редакціей Солнцева. Спб. 1895.

112. Живописецъ 1772 — 1773, стр. 61; Покровскій, стр. 103.

113. Переписка моды 1791, стр. 101.

114. Большинство нашихъ вѣеровъ, какъ этой эпохи, такъ и ей предшествовавшихъ, выписывались изъ за границы, о чемъ свидѣтельствуютъ таможенныя клейма на ихъ обратной сторонѣ.

115. Петровъ. Сборникъ матеріаловъ для исторіи И. А. Художествъ. Спб. 1866.

116. Адоръ превосходный ювелиръ, переселившійся изъ Франціи въ С.-Петербургъ въ началѣ царствованія Екатерины II. Очень много его произведеній хранятся въ Имп. Эрмитажѣ (см. Фелькерзамъ, бар. Алфав. указ. зол. и сер. дѣлъ мастеровъ. „Старые Годы", 1907).

117. Екатерина Матвѣевна Толстая, дочь Прасковьи Михайловны Толстой, урожд. Кутузовой.

118. Эта статуя находится въ настоящее время въ Эрмитажѣ. Что же касается до воспроизведеній Томира, то одно изъ нихъ Императрица оставила себѣ, а другое подарила Оберъ-Камергеру Шувалову. (M. Vachon, La femme dans l'art, стр. 488, и Sencier, Le livre des collectionneurs, стр. 240).

119. Roger Millès, Comment devenir connaisseur.

120. Единственнымъ, повидимому, исключеніемъ изъ этого общаго правила служитъ исполненный Томиромъ для Лафайета, по поводу возвращенія его изъ Сѣверо-Американскихъ Штатовъ, громадный канделябръ, украшенный разными символами его геройской авантюры: торжествующимъ галльскимъ пѣтухомъ, закованнымъ англійскимъ леопардомъ и т. д.

121. Выставка Кружка любителей русскихъ изящныхъ изданій, посвященная русской и иностранной книгѣ. Мартъ 1914.

122. По другимъ французскимъ источникамъ, Томсонъ былъ выписанъ изъ Англіи знаменитымъ французскимъ издателемъ-типографомъ того времени — Didot.

123. Это рѣдчайшее изданіе намъ найти не удалось.

124. По заслуживающимъ полнаго вниманія слухамъ, къ этимъ безцѣннымъ рукописямъ, купленнымъ извѣстнымъ Дубровскимъ въ Парижѣ во времена Великой Революціи, подбираются наши дорогіе

союзники Французы. Расчитывая, съ одной стороны, на наше, всѣмъ извѣстное, неумѣніе цѣнить находящіяся у насъ художественныя сокровища, съ другой — на столь свойственное намъ наивное благодушіе, — они будто бы, выразили „скромное“ желаніе о возвращеніи, пока только нѣкоторыхъ изъ этихъ сокровищъ на родину и встрѣтили сочувствіе. Имъ, какъ говорятъ, уже обѣщано вернуть 40 разрозненныхъ листовъ пергаментныхъ рукописей VI и VII вѣка, взамѣнъ какихъ то славянскихъ письменъ, совершенно второстепеннаго значенія.

Сознаютъ ли, однако, лица, давшія столь неосторожное обѣщаніе историческую важность подобныхъ листовъ, не говоря уже объ ихъ исключительной рѣдкости и громадной рыночной стоимости? И допустимъ ли, вообще, въ такихъ хранилищахъ, какъ Императорская Публичная Библіотека свободный и произвольный обмѣнъ находящихся въ ней, особенно въ единичныхъ экземплярахъ, сокровищъ? Вѣдь за такими листами могутъ также свободно и по такимъ же основаніямъ, уйдти во Францію и знаменитый Часословъ Anne de Bretagne или молитвенникъ Маріи Стюартъ. Какъ важно и какъ желательно было бы оффиціальное опроверженіе этихъ тревожныхъ слуховъ!

125. Курсивъ, — такъ называемый aldine или italique.

126. Въ качествѣ рѣдчайшихъ изъ этого правила исключеній могутъ быть указаны нѣсколько изданій конца XVIII вѣка, съ гравюрами по рисункамъ Ходовецкаго и двѣ, три книги середины XIX столѣтія, съ рисунками Менцеля, искаженными, впрочемъ, граверомъ.

127. Помѣщенныя въ настоящей замѣткѣ историческія свѣдѣнія заимствованы мною изъ слѣдующихъ книгъ: Ю. Толстой „Первые сорокъ лѣтъ сношеній между Россіей и Англіей“. Спб. 1875 г. и I. Гамель „Англичане въ Россіи въ XVI и XVII столѣтіяхъ“. Спб. 1865 г.

128. Такъ называлъ адмирала англійскій король Эдуардъ VI въ своей грамотѣ къ неизвѣстнымъ государямъ.

129. Т. е. сущая, настоящая, истинная.

130. E. Alfred Jones: The Old English Plate of the Emperor of Russia. London 1909. По этой книгѣ и составлена описательная часть настоящей замѣтки.

131. Лонгвудъ, — угрюмая мѣстность, въ которой водворенъ былъ Императоръ, — считался самой нездоровой частью острова. Дожди, вѣтры и пронизывающая сырость, быстро смѣнявшіеся тропической жарой, дѣлали его необитаемымъ даже для туземцевъ.

Размѣщенные въ жалкихъ каморкахъ, съ недостаткомъ свѣта и воздуха, Наполеонъ и его приближенные были подвергнуты суровому надзору. Ни одно письмо не могло быть ими отправлено или получено, не пройдя черезъ контроль губернатора, запретившаго обитателямъ Лонгвуда непосредственныя сношенія съ внѣшнимъ міромъ.

Столъ Императора былъ настолько плохъ и недостаточенъ, что „грозный разрушитель царствъ и престоловъ" продавалъ свое серебро и занималъ деньги у приближенныхъ, чтобы имѣть возможность удовлетворять самыя насущныя потребности. И каждое посѣщеніе губернатора приносило съ собой новыя стѣсненія. Дерзость сэра Гудсона-Лоу дошла до того, что онъ однажды послалъ „генералу Бонапарту" приглашеніе къ себѣ на вечеръ, заявляя, что какая-то знатная англичанка, остановившаяся проѣздомъ на островѣ, обнаружила желаніе его видѣть. Наполеонъ на письмо не отвѣтилъ и пересталъ принимать его автора.

Здоровье Императора быстро пошатнулось; онъ болѣлъ мучительно и долго. Титанъ погибалъ подъ тяжестью цѣпей... Но мысль о смерти его не страшила; онъ слишкомъ близко ее видѣлъ на поляхъ пятидесяти битвъ, чтобы склонить передъ ней гордую голову. Его угнетали переживаемыя имъ душевныя страданія, единственнымъ виновникомъ которыхъ Наполеонъ считалъ губернатора святой Елены. „Онъ вонзилъ въ мое сердце", говорилъ Императоръ, „ножъ мясника, и въ ранѣ сломалъ его лезвіе".

132. Предки Бальмена, — шотландцы, эмигрировавшіе въ Россію въ царствованіе Іакова II.

133. Михайловскій-Данилевскій довольно оригинально и, очевидно, ошибочно объясняетъ женитьбу Бальмена „дѣйствіемъ англійской политики, которая не пренебрегаетъ никакими средствами для достиженія своей цѣли". Англичане, по его мнѣнію, выдавъ дочь своего губернатора за русскаго коммисара, удалили его отъ всякаго вліянія на Наполеона и заставили дѣйствовать сообразно своимъ видамъ. Михайловскій предполагаетъ, въ заключеніе, что, если бы на островѣ св. Елены вмѣсто графа Бальмена былъ истинно-русскій, то никакой англійскій губернаторъ не могъ бы помѣшать ему видѣть Наполеона и находиться съ нимъ въ сношеніяхъ. (Шильдеръ. „Александръ I", т. IV, стр. 273).

134. Въ знаменитомъ „Меморіалѣ Св. Елены" въ главѣ, посвященной обстановкѣ двухъ занимаемыхъ Императоромъ комнатъ, дѣйствительно значится, стоявшій въ простѣнкѣ его кабинета, шкафикъ-бюро. Авторъ не даетъ, къ сожалѣнію, подробнаго его описанія. Шкафикъ этотъ могъ, однако, перейти во владѣніе сэра Гудсона-Лоу только незаконнымъ путемъ. Наполеонъ, умирая, во избѣжаніе возможнаго захвата его вещей, именно губернаторомъ св. Елены, завѣщалъ всю обстановку приближеннымъ. Norvins въ своей „Histoire de Napoléon" увѣряетъ, что это желаніе Императора было въ точности исполнено.

135. Въ моей статьѣ о Томирѣ и его творчествѣ между прочимъ, указано, на основаніи французскихъ источниковъ, что Гудонъ поручилъ своему ученику Томиру отливку изъ бронзы двухъ вылѣпленныхъ имъ статуэтокъ сидящаго Вольтера, предназначавшихся въ даръ Импера-

трицѣ Екатеринѣ II и неизвѣстно гдѣ въ настоящее время находящихся. Мѣстонахожденіе одной изъ этихъ статуэтокъ было мной съ тѣхъ поръ случайно обнаружено, благодаря Н. И. Булычеву, сообщившему фотографію той изъ нихъ, на которой имѣется надпись Гудона о подношеніи ея Императрицѣ.

136. Эта цѣна не удивительна, если вспомнить, что на томъ же аукціонѣ двѣ боковыя створки кисти Лукаса Лейденскаго были проданы за 30 р. Эти же створки были нѣсколько лѣтъ спустя перекуплены Эрмитажемъ и заплачены 8.000 р.

137. Словарь Портретовъ. Т. II, прил. стр. 543.

138. Это совпаденіе содержанія рисунка Венеціанова съ содержаніемъ оды Державина было указано въ появившейся вскорѣ послѣ моей статьи о „Журналѣ Каррикатуръ“ замѣткѣ, имя автора и мѣсто напечатанія которой я, къ сожалѣнію, въ настоящее время не припомню.

139. Покойнаго Н. К. Синягина.

140. Ровинскій. Русскія Народныя Картинки, т. I, гл. IV, стр. 86.

141. Т. е. покрывающая себя красками.

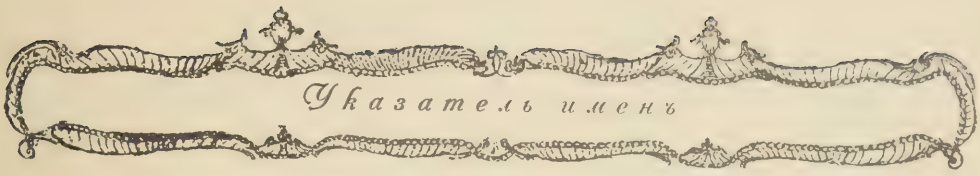
142. Въ настоящее время объ описываемыя Львовымъ картины Тиціана находятся въ Трибунѣ. Первая Венера, которую онъ, почему то, считаетъ портретомъ жены художника, обыкновенно называется „Vénus et l'Amour; вторая, которая, по мнѣнію Львова, изображаетъ его любовницу, — „Vénus au petit chien“.

143. Послѣ появленія этой замѣтки въ „Старыхъ Годахъ“, извѣстные знатоки Александровской эпохи Д. Ѳ. Кобеко и Великій Князь Николай Михаиловичъ удостовѣрили, что собственницей альбома была не иностранка, а дочь графини Анны Ивановны Толстой, жены Николая Александровича, урожденной Барятинской. — Анна Ивановна была одной изъ самыхъ приближенныхъ къ Императрицѣ дамъ.

144. Русскій Библіофилъ, въ которомъ помѣщена была настоящая замѣтка.

145. Тогда же и была послана мной настоящая замѣтка, въ видѣ корреспонденціи въ „Новое Время“.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕНЪ



Агинъ—116, 117.
Адне—43.
Адоръ—93, 199, 201.
Александръ I—11, 20, 25—28, 30—35, 46, 58, 96, 129, 142, 144, 193—196, 203.
Александръ II—95, 135.
Александръ III—194.
Александръ Македонскій—72.
Алексѣй Михайловичъ—127, 198.
Алкивіадъ—146.
Альды—119, 120.
Альтолинъ—156.
Амелія, принцесса—159.
Андре—43.
Андрю—112.
Анна Бретанская—202.
Анна Іоанновна—86, 89.
Антигона—148.
Апраксины гр.—56, 65, 197.
Аракчеевъ—10, 27, 28, 193.
Аргутинскій-Долгоруковъ, кн.—198.
Аркенъ—74.
Аспазія—146.
Аѳанасьевъ—116.

Багратіонъ, кн.—33.
Бальби—83.
Бальменъ, гр.—129—131, 160—162, 164, 203.
Бантышъ-Каменскій—193, 194.
Барденъ—100.
Барклай, кн.—33.
Баронъ—112.
Бартеневъ—193, 200.
Барятинская, кн.—204.
Бевикъ—111.
Бенеманъ—99, 100.
Бенингсенъ—33.
Бёнъ—198.
Беранже—111.
Березинъ—69.
Бернардскій—116.
Берругетъ—137.
Берхгольцъ—200.
Бестужевы-Рюмины—20, 196.
Бестъ—112.
Бизе—200.
Билло—199.
Бирон—86.
Благово—55, 197.
Блондель—199.
Блудова, гр.—196.
Бодонъ—100.
Бозеріанъ—113.
Бокаччіо—109.
Боке—200.
Боклевскій—117.
Болонскій (Jean de Bologne)—19, 155.
Бомонъ—56.
Боромей св.—155.
Боссъ—120.
Бошъ—181.
Браницкіе, гр.—20.
Брантъ—83.
Бревьеръ—111.
Бренна—195.
Брунинксъ—200.
Брюгель—181.
Буало—50.
Булгаринъ—197.
Булычевы—135, 204.
Бурбоны—67, 83.
Бусъ—198, 199.
Бутеневъ—196.
Бутурлинъ, гр.—41.
Бушэ—77—79, 81, 82, 98, 109.
Бюрсей—43.

Вадэ—109.
Вальполь—128.
Вандаль—200.

ВанЪ-ДейкЪ—83, 154, 183.
ВанЪ-ЭйкЪ—183.
Ватто—78, 79, 81, 98.
ВашонЪ—201.
ВейсЪ—197.
ВекЪ—83.
ВеласкезЪ—154.
ВенеціановЪ—29, 41, 42, 141—143, 145, 202.
ВерардЪ—120.
Веритэ—200.
ВертерЪ—158.
Вигарни—137.
Вигель—10, 12—19, 27, 60, 191, 193—196.
Вигольби—125.
ВинцентЪ—195.
Винчи—175.
Виргилій—109.
ВитгенштейнЪ—33, 34, 148.
ВихельхаузенЪ—197, 198.
Волконскіе, кн.—20, 21, 196.
ВольгемутЪ—120.
ВольтерЪ—99, 132—134, 203.
Воронцовы, кн., гр.—20, 113, 160, 161, 194—197.
Ворчалкина—91.
ВостръЪ—120.
Врангель, бар.—195, 196, 200.
Вуаль—21, 195.
Вуаріо—200.

Гаварни—112.
ГалактіоновЪ—116.
Галль—100.
Гамель—202.
ГеберЪ—200.
Геннади—143.
ГерберштейнЪ—119.
Гессенскій, герцогЪ—34.
Гёте—112, 158.
Гетцель—112.
Гилльо—200.
Гоголь—141.
Голицыны, кн. 9—24, 56, 66, 101, 193—196.
Головина, гр.—159.
ГольбейнЪ—156.
Гонкуры—199.
Горяинова—193.
Гранвиль—112.
ГриммЪ—26, 132, 133.
Гролье—118.
ГротЪ—193—195.
ГудонЪ—98, 99, 101, 106, 132—135, 203, 204.
Гурьева, гр.—57, 197.
ГуттенбергЪ—120.
ГутьерЪ—101, 106.
Гюго—111.

ДавидЪ—110.
ДавидЪ, царь—16.
ДавыдовЪ—33.
Даніэль—200.
ДантонЪ—95.
Дарій—72.
Дау—34.
Дациаро—117.
ДебюкурЪ—106.
Деверіа—111.
Девонширскій, герц.—128.
Дезамо—200.
ДезенЪ—110, 111.
Делакруа—73, 112.
Делоа—112.
Демидовы—113.
Дени—133.
ДепарЪ—200.
ДержавинЪ—12, 16, 17, 20, 25, 26, 30, 46, 66, 116, 144, 193—195, 204.
ДерикерЪ—116.
ДеромЪ—108, 109.
ДжаксонЪ—130.
ДжонсЪ—126, 202.
Дидо—201.
Дидро—82.
ДмитрюковЪ—48.
Долгоруковы, кн.—65.
Дольче—154.
Домье—112.
Донсель—137.
Дора—109.
Дорэ—112, 200.
ДубровинЪ—196, 197, 201.
Дубровскій—201.
Дюбарри—109.
Дюбошэ—112.
ДюбюиссонЪ—109.

Дюлонъ—195.
Дюплесси—101.
Дюреръ—120, 155, 156.
Дюсёль—119.
Дюссьё—200.

Евдокія Лукьяновна, царица—84.
Егоровъ—29.
Екатерина I—86.
Екатерина II—9, 10, 20, 21, 26, 46, 50, 65, 81, 89—91, 93, 99, 114—116, 128, 132, 133, 135, 153, 201, 204.
Елизавета Алексѣевна—158, 159, 195.
Елизавета Англійская—125—127.
Елизавета Петровна—46, 73, 74, 87—89, 115, 195, 200.
Ермоловъ—33.
Ефремовъ—200.

Жакобъ—103.
Жакъ, младшій—200.
Жераръ—100.
Жигу—112.
Жилле—89.
Жильо—200.
Жоанно—111.
Жозефина, имп.—58.
Жоссъ—200.
Жуковскій—25, 26, 29, 196.
Жуси—200.

Забѣлинъ—200.
Завадовскій, гр.—31, 142.
Зауервейдъ—116.
Зичи—117.
Зубовъ—198.
Зубовы, гр.—56, 197.
Зурбаранъ—138.

Иванъ Царевичъ—84.
Ивановы—38, 39, 116.
Иверсенъ—145.
Измайловъ—116.
Иконниковъ—200.
Имберъ—192.

Іаковъ I—127.
Іаковъ II—20, 203.
Іоаннъ Грозный—126.
Іосифъ II—81.

Калло—120.
Каменскій, гр.—40.
Кано—137, 138, 199.
Канова—22.
Капнистъ, гр.—116.
Каравакъ—87, 89.
Карамзинъ—26, 29—31, 35, 196.
Карлъ II—127.
Каррэ—200.
Кахэнь—200.
Келлеръ—159.
Кемпъ—100.
Кипренскій—29.
Клингштедтъ—200.
Клодіонъ—98.
Кобеко—204.
Ковригинъ—116.
Козловскій—22.
Козловъ—93.
Коленкуръ—195.
Кольберъ—74, 199.
Корнель—72, 118.
Котошихинъ—85, 200.
Кочубей, кн.—27.
Кошень—80.
Кранахъ—156.
Кристи—126.
Крыловъ—11, 29, 116, 193, 194.
Ксавери—200.
Кулибинъ—116.
Кульневъ—33, 34.
Куракинъ, кн.—65, 141, 142.
Кутайсовъ, гр.—197.
Кутузовы—33, 199.
Кюрме—112.

Лабордъ—109.
Ла-Вальеръ—16, 72.
Лавуанья—112.
Лагарпъ—26, 32.
Лагренэ—89.
Ламери—128.
Ланглуа—200.
Ланкре—81, 82.
Лафайэтъ—201.
Лафертэ—109.
Ла Фонтенъ—109.

Лебренъ—97.
Левицкій—20, 195.
Левшинъ—39, 196.
Левъ, Х—76.
Ле Гасконъ—119.
Леганьесъ—83.
Легранъ—200.
Леклеркъ—120.
Ле-Лорренъ—89.
Ле-Миръ—93.
Ле-Моннье—109.
Ле-Пренсъ—93.
Лещинская Марія—79.
Линкъ—117.
Линь Елена, кн.—103.
Лиріа, герц.—86.
Литта, гр.—20, 21, 195.
Лобановъ, кн.—65.
Лоу Гудсонъ—129—131, 203.
Лукасъ Лейденскій—204.
Лунинъ—65.
Любомірская, кн.—195.
Людовикъ XIV—16, 71, 72, 74, 75, 88, 94, 97, 98.
Людовикъ XV—76, 78, 98, 110.
Людовикъ XVI—21, 80, 95, 98, 101, 102.
Львовъ—151—157, 204.

Магницкій—31, 115.
Мазъ-Сансье—199, 201.
Майоли—118.
Макаровъ—125, 194.
Мансаръ—97.
Масловъ—117.
Маратъ—95.
Маринъ—197.
Марія-Антуанета—101.
Марія-Луиза—103.
Марія-Стюартъ—202.
Марія Ѳеодоровна—200.
Марковъ—198.
Марколини—19.
Мартены, братья—78, 79, 199.
Мартинкуръ—101.
Мартинъ—100, 200.
Мартыновъ—37, 39.
Мегронъ—51.
Медичи Ек.—71.
Мейсъ—200.
Мемлингъ—183.
Мена—137, 139.
Ментенонъ—74.
Менцель—202.
Мерэ—200.
Мерзляковъ—26.
Мессонье—112.
Местръ, гр. де—195.
Метастазій—157.
Мещерская, кн.—197.
Микельанджело—19, 22, 137.
Миллэсъ—201.
Минкина—28.
Михайловскій-Данилевскій—203.
Михаилъ Ѳеодоровичъ—84.
Міерисъ—154.
Молинари—21, 195.
Мольеръ—109.
Монморанси—109.
Монтаньесъ—137, 139, 173, 174.
Монтеспанъ—16, 72.
Монье—111.
Моралесъ—136.
Морисъ—89.
Морни, гр.—135.
Моро—93, 106, 109.
Морозовъ—87, 88.

Нантейль—111, 112.
Наполеонъ I—31, 44, 103, 104, 129—131, 142, 202, 203.
Нарышкины—20, 56, 195, 197.
Наталія Кирилловна, царица—84.
Неваховичъ—117.
Неттельгорстъ—117.
Николай Михаиловичъ, В. К.—13, 194, 196—198, 204.
Никоновъ—87, 88.
Новосильцевъ—27.
Нодье—111.
Норвинсъ—203.
Нотбекъ—116.

Одіо—103.
Озеровъ—116.
Орловскій—29.
Олегъ—116.
Оленинъ—116.
Ольноа—171.
Онкруитъ—200.

Орловъ, гр.—93, 195.
Осмондъ—101.

Павелъ I—10, 11, 20, 46, 58, 193—195, 200.
Паделу—108, 109.
Пажу—98, 101.
Палатинская, герцогиня—159.
Панаевъ—116.
Панина, гр.—56, 57, 197.
Папильонъ—110.
Пассъ—120.
Перро—97, 112.
Персье—104.
Перуджино—154.
Петровъ—116, 195, 201.
Петръ I—20, 21, 86, 113, 142, 200.
Пигуше—120.
Пикаръ—120.
Пишаръ—200.
Плантэны—119.
Платовъ, гр.—31, 33.
Покровскій—90, 199—201.
Помпадуръ, маркиза—76, 109, 158.
Порре—112.
Потемкинъ, кн.—10—12, 20, 21, 153, 162, 194.
Потоцкіе, гр.—34, 103, 197.
Пржецлавскій—196.
Пристъ—159.
Пріёръ—101.
Прозоровскіе, кн.—14, 18, 20, 21, 193, 196.
Прудонъ—103, 104.
Пуссенъ—29, 97.
Пушкинъ—29.
Пюже—97.
Пыляевъ—196, 198.

Рабю—101.
Радищевъ—29, 31.
Раевскій—33.
Разумовскіе, гр.—41, 115, 195.
Расинъ—50, 72, 148.
Растопчинъ, гр.—46, 193.
Растрелли, гр.—108, 193.
Расъ—200.
Рафаэль—29, 154, 156.
Раффе—111.
Рембрандтъ—154.
Рендюэль—112.
Реньо—73.
Репнинъ кн.—10, 34.
Рибера—138.
Рибопьеры—15, 20.
Ридъ—199.
Риссъ—49, 51, 56.
Риттъ—20, 195.
Робеспьеръ—95.
Ровинскій—142, 143, 195, 204.
Родіоновъ—125.
Розенштраухъ—50.
Рокштуль—20, 195.
Ролданъ—174.
Ромбауеръ—56.
Рошфоръ—159.
Рубенсъ—73, 83, 152, 154, 183.
Румянцевы—20.
Рылѣевъ—194.

Савваитовъ—200.
Саловэзъ—200.
Сандерсъ—116.
Сандоръ, гр.—159.
Сандунова—34.
Сарте—154.
Сегюръ—20.
Синягинъ—198, 204.
Скавронская—20.
Скотниковъ—116.
Смирдинъ—194.
Собѣсскій—74.
Сологубъ гр.—16.
Солнцевъ—201.
Сопиковъ—143, 194.
Софія Алексѣевна—85.
Сохацкій—26.
Сперанскій—31.
Спрангеръ—156.
Стернъ—111.
Строгановы гр.—20, 27.
Струйскій—115.
Суворинъ—197.
Суворовы—20.
Сумароковы гр.—20, 131.
Сушковъ—196.
Сцапари—159.
Сю—111.

Тангерманъ—20, 195.
Тассисъ—83.
Татищевъ—10.
Тенирсъ—73, 181.
Теребеневъ—41.
Тессіё—109.
Тиммъ—116, 117.
Тиціанъ—152, 154, 204.
Токкэ—20, 89, 195, 196.
Толстые—116, 196, 197, 201, 202, 204.
Томиръ—98—106, 201, 203.
Томсонъ—110, 111, 201.
Тори—119, 120.
Тормасовъ—34.
Ту—118.
Тувененъ—113.
Тургеневъ—33, 196.
Турмъ, гр.—158.
Тюдоры—126.

Уваровы, гр.—56, 57, 197.
Угрюмовъ—29.
Ухтомскій—116.

Фаваръ—76, 85, 199.
Фальконетъ—98.
Федоръ, царевичъ—84.
Федотовъ—117.
Фёлькерзамъ—199—201.
Фёшеръ—100.
Филиппъ Орлеанскій—109.
Фогель—20, 195, 196.
Фонтенъ—104.
Форестье—100.
Фоурманъ—83, 152.
Фрагонаръ—81, 98, 106.
Франжипани, маркизъ—71.
Франкъ—51.
Франсуа—112.
Франциск I—76.
Фрэпонъ—199.
Фридрихъ Великій—80.
Фустъ—120.
Фюгеръ—159.

Хантъ—200.
Хемницеръ—116.
Херасковъ—26, 29.
Ходовецкій—202.
Хуригера—139.
Хуссэ—199.

Циціановъ—20.

Чаликовъ—34.
Чарторыжскій, кн.—27.
Ченслеръ—125, 126.
Чернышевы, гр.—10, 20, 195.
Четвертинская, кн.—195.
Ческій—116.
Чичаговъ—196.

Шаликовъ, кн.—197, 198.
Шальмэ—42.
Швелева—13.
Швердфегеръ—100.
Шебуевъ—29.
Шевалье—200.
Шетарди—87.
Шефферъ—120.
Шильдеръ—194, 196, 203.
Шишковъ—29, 31, 46.
Шодронъ—100.
Шуваловы, гр.—34, 74, 93, 132, 135, 201.

Щедровскій—117.
Щербатовъ—200.

Эвъ—119.
Эдуардъ, король—125, 202.
Эльзевиръ—108, 118.
Эльскампъ—180.
Энгельгардтъ—10, 12, 191.
Энгьенскій, герц.—159.
Энгеранъ—109.

Юзаннъ—108, 198, 199.
Юсуповы кн.—20, 65.

Янькова—55, 62, 64, 66.

Ѳилофѣй, арх.—84.
Ѳома Кемпійскій—118.

Оглавленіе текста.

СТАТЬИ.

Стр.

Вступленіе 5

1. Разоренное гнѣздо. — „Старые Годы“ 1908 г. 9
2. Русская жизнь вЪ Отечественную войну. — Предисловіе кЪ каталогу выставки 1912 года Кружка любителей русскихЪ изящныхЪ изданій 25
3. Женскія моды Александровскаго времени. — „Старые Годы“ 1908 г. 45
4. ВѣрЪ и Грація. — „Старые Годы“ 1910 г. 69
5. ОчеркЪ творчества Петра-Филиппа Томира. „Старые Годы“ 1907 г. 97
6. Русская и иностранная книга. — Предисловіе кЪ каталогу выставки 1914 года Кружка любителей русскихЪ изящныхЪ изданій 107

ЗАМѢТКИ.

1. Англійское серебро вЪ царскихЪ хранилищахЪ. — „Старые Годы“ 1909 г. 125
2. Старый шкафикЪ. — „Старые Годы“ 1912 г. 129
3. Бронзовая модель мраморной статуи Вольтера. — „Старые Годы“ 1908 г. 132
4. Испанская статуэтка. — „Старые Годы“ 1907 г. 136
5. ЖурналЪ карикатурЪ на 1808 годЪ. — „Русскій БиблiофилЪ“ 1911 г. 141
6. КабинетЪ Аспазіи. — „Столица и усадьба“ 1914 г., № 2 . . 146

7. Путевыя замѣтки Львова. — „Старые Годы“ 1909 г. 151
8. Двѣ странички стараго альбома. — „Старые Годы“ 1908 г. . 158
9. Старый дневникъ. — „Русскій Библіофилъ“ 1912 г. 160

ПУТЕВЫЕ НАБРОСКИ.

1. Страстная и Святая въ Севильѣ. — „Новое Время“ 1885 г. . 167
2. Фольклоръ въ Антверпенѣ. — „Старые Годы“ 1907 г. . . . 180
3. Судьба одной капеллы. — „Старые Годы“ 1907 г. 184
4. Въ ущельяхъ пламенной Колхиды. — „Старые Годы“ 1910 г. 186
5. Въ дебряхъ Индіи. — „Старые Годы“ 1910 г. (Отдѣльные оттиски „Вѣръ и грація“) 188
Примѣчанія 193
Указатель именъ 207

Оглавленіе иллюстрацій внѣ текста.

1. Обложка, рис. С. Чехонинымъ.
2. Заглавный листъ, рис. имъ же.
3. Князь С. Ф. Голицынъ . . . . . 8— 9
4. Княгиня В. В. Голицына, урожд. Энгельгардтъ . . . . . 12—13
5. Княгиня А. А. Голицына, урожд. кн. Прозоровская . . . 14—15
6. Княгиня Е. И. Голицына, урожд. гр. Сологубъ . . . . . 16—17
7. Парадная зала въ Зубриловкѣ . . . . . 18—19
8. Та же зала съ другой стороны . . . . . 20—21
9. Круглая зала тамъ-же . . . . . 22—23
10. Императоръ Александръ I . . . . . 26—27
11. Парадный выѣздъ. Литографія съ рис. Дезарно . . . . . 30—31
12. Русскія войска въ Парижѣ. Акварель Опица . . . . . 32—33
13. Острова. Литографія С. Галактіонова. . . . . 34—35
14. Балъ въ Иркутскѣ въ 1805 году. Литографія А. Мартынова. 36—37
15. Владимірская церковь, грав. И. Ивановымъ . . . . . 38—39
16. Невскій проспектъ. Литографія, изд. Общ. Поощренія Художествъ. . . . . 40—41

17. Игроки. Карикатура И. Теребенева. Гравюра . . . . . 42— 43
18. НаполеонЪ I въ 1814 году. Гравюра съ картины Делароша. 44— 45
19. Мода 1803 года. Гравюра . . . . . 46— 47
20. Мода того же года. Гравюра . . . . . 48— 49
21. Мода 1806 года. Гр. М. Ф. Уварова, пис. РомбауеромЪ . 50— 51
22. Мода 1814 года. СЪ ориг. рисунка С. Галактіонова . . . 54— 55
23. Мода 1818—1819 годовЪ. Гр. С. П. Апраксина, пис. РиссЪ. 58— 59
24. Мода 1822 года. Литографія А. Мартынова . . . . . 62— 63
25. Мода 1822—1823 годовЪ. Графиня М. Д. Гурьева, съ картины неизвѣстнаго мастера . . . . . 64— 65
26. Мода 1825 года. Гравюра . . . . . 66— 67
27. ВѣкЪ эпохи Людовика XIV. Одиссей у Ликомеда . . . 72— 73
28. ВѣкЪ эпохи Людовика XV. ТотЪ же сюжетЪ . . . . . 74— 75
29. ВѣкЪ той же эпохи. Пастораль припис. Буше. . . . . 76— 77
30. ВѣкЪ той же эпохи. ПріѣздЪ королевы . . . . . 78— 79
31. ВѣкЪ той же эпохи. Аллегорія . . . . . 80— 81
32. ВѣкЪ эпохи Людовика XVI. АпоѳеозЪ Фридриха Великаго. 82— 83
33. ВѣкЪ эпохи Анны Іоанновны. Аллегорія . . . . . 86— 87
34. ВѣкЪ эпохи Елисаветы Петровны. Діана и АктеонЪ, рис. НиконовымЪ . . . . . 88— 89
35. ВѣкЪ эпохи Екатерины II. РаздѣлЪ Польши . . . . . 92— 93
36. ВѣкЪ той же эпохи. Чесменскій бой, раб. Адора, рис. Г. КозловымЪ . . . . . 94— 95
37. Ваза съ канделябрами раб. Томира. (ИзЪ собранія С. И. Кутейникова) . . . . . 100—101
38. РисунокЪ къ часамЪ. Плато изЪ бронзы. Раб. Томира . . 104—105
39. Книга маркизы ПомпадурЪ . . . . . 110—111
40. ПереплетЪ начала XVII вѣка . . . . . 114—115
41. Русскій переплетЪ XIX вѣка . . . . . 118—119
42. Серебряный жбанЪ англійской работы . . . . . 124—125
43. Серебряный леопардЪ той же работы . . . . . 126—127
44. ШкафикЪ, принадлежавшій Наполеону I . . . . . 130—131
45. Бронзовая статуэтка Вольтера . . . . . 132—133
46. Мраморная статуя Вольтера . . . . . 134—135
47. Испанская статуэтка изЪ дерева . . . . . 138—139
48. Двѣ гравюры изЪ Журнала КарикатуръЪ на 1808 годЪ. . 144—145

49. Моды 1814 года. Гравюра . . . . . 148—149
50. Н. А. ЛьвовЪ. Пис. Д. Левицкій, грав. А. Тардьё . . 154—155
51. Императрица Елисавета Алексѣевна, рис. гр. А. И. Толстой.—Графиня А. И. Толстая, рис. Императрицей . . 158—159
52. НазареносЪ. Севильскія процессіи . . . . . 170—171
53. Распятіе. Группа изЪ дерева. Севильскія процессіи . . 174—175
54. Богоматерь и ап. ІоаннЪ. Тоже . . . . . 176—177
55. АнаурЪ. Церковь V вѣка . . . . . 186—187

5
08604

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

Русскія иллюстрированныя изданія. СПБ. 1898.

Распродано.

Русскій книжный знакъ. СПБ. 1902.

Распродано.

Русская карикатура. I. В. Ф. Тиммъ. СПБ. 1911.

Ц. 3 р. 50 к.

Русская карикатура. II. Отечественная война. СПБ. 1912.

Ц. 5 р.

Русская карикатура. III. А. О. Орловскій. СПБ. 1913.

Ц. 4 р. 50 к.

264541.C

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00051127582